

(باقی علامہ نیاز فتحپوری)

# اصنافِ شاعری نمبر

نمبر و دسمبر کا مشترکہ شمارہ  
سالنامہ ۱۹۶۷ء

# لکھنؤ پاکستان

مدثر

## ڈاکٹر فرمان فتحپوری



صدر دفتر - نیاز منزل - ناظم آباد ۲ - کراچی ۷۵

شاخ - - - - - منگار پاکستان - ۳۳ گارڈن مارکیٹ - کراچی

پبلشر عارف نیازی نے مشہور آفیسٹ پریس کراچی سے چھپوا کر ادارہ ادب عالیہ سے شائع کیا

کاتب - عالم علی خان





**PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani**

**Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081**





دائیں طرف کا صلیبی نشان اس بات کی ضمانت ہے کہ آپ کا چندہ اس شمارے کے ساتھ ختم ہو گیا

# فہرست

۴۶ واں سال	سالنامہ سال ۱۹۶۷ء	شمارہ ۱۱ و ۱۲
------------	-------------------	---------------

ملاحظات ..... ڈاکٹر فرمان فتحپوری ..... ۵

## غزل ————— ۶

۷	پروفیسر عبدالقادر سروری	شعر کیا ہے ؟
۱۱	فراق گورکھپوری	غزل کی ماہیت و مہیت
۲۴	مجنوں گورکھپوری	شعر اور غزل
۴۹	ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی	غزل کا نیا رنگ ترنم
۵۶	ڈاکٹر مسعود حسین خاں	غزل کا فن
۶۱	شمیم احمد	غزل اور غزل کے معاملات
۷۹	نیاز فتحپوری	آندہ غزل، ولی سے عہد حاضر تک

## نظم ————— ۹۴

۹۵	آل احمد سرور	نظم کی دنیا
۱۰	ڈاکٹر محمد حسن	معریٰ اور آزاد نظم کا ارتقاء
۱۱۲	ڈاکٹر وزیر آغا	غزل اور نظم کا بنیادی فرق
۱۱۷	انجم اعظمی	جدید نظم سے کیا مراد ہے ؟

## مثنوی ————— ۱۲۲

۱۲۳	امیر احمد علوی	اردو کی مشہور مثنویاں
-----	----------------	-----------------------



- سحرالبیان کے پس منظر پر ایک نظر ..... ڈاکٹر فرمان فتحپوری ..... ۱۳۲
- گلزار نسیم کی نمایاں خصوصیات ..... ڈاکٹر فرمان فتحپوری ..... ۱۳۸

### قصیدہ ————— ۱۴۹

- قصیدہ ہفت سخن کی حیثیت سے ..... ڈاکٹر ابو محمد سحر ..... ۱۵۰
- ایوان قصیدہ کے ارکان اربعہ ..... مولانا ضیا احمد بدایونی ..... ۱۵۶
- اردو قصیدہ و مثنوی کی تنقید پر ایک نظر ..... ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ..... ۱۷۱
- سودا اور ذوق بہ حیثیت قصیدہ نگار ..... ڈاکٹر سلام سندیلوی ..... ۱۷۹

### مرثیہ ————— ۱۸۵

- اردو مرثیہ اور میر انیس ..... ڈاکٹر محمد حسن فاروقی ..... ۱۸۶
- اردو مرثیہ عہد بہ عہد ..... ڈاکٹر صفدر حسین ..... ۱۹۹

### رباعی ————— ۲۱۸

- اردو رباعی کا فنی و تاریخی ارتقاء ..... ڈاکٹر فرمان فتحپوری ..... ۲۱۹

### داسوخت ————— ۲۳۲

- اردو کا پہلا داسوخت ..... سید شاہ ولی الرحمن دلی ..... ۲۳۳
- اردو داسوخت ..... شعیب اعظمی ..... ۲۴۱
- داسوخت امانت ..... ڈاکٹر گیان چند ..... ۲۴۹

### ریختی ————— ۲۵۶

- ریختی کا سماجی و تہذیبی پس منظر ..... سلیم اختر ..... ۲۵۷
- لکھنؤ اور دلی کے ریختی گو شعرا ..... سید تمکین کاظمی ..... ۲۶۶
- ریختی اور اس کے فنکار ..... کوثر چاند پوری ..... ۲۷۶

### قطعہ ————— ۲۸۸

- قطعہ اور اس کے مماثل اصناف ..... ڈاکٹر فرمان فتحپوری ..... ۲۸۹



گیت ————— ۲۹۳

اُردو گیت ..... اظہر علی فاروقی ..... ۲۹۴

شہر آشوب ————— ۳۰۴

شہر آشوب کا فن اور موضوع ..... سید مسعود حسن رضوی ادیب ..... ۳۰۵

منظوم ڈرامہ ————— ۳۳۴

منظوم ڈرامہ اور اس کا فن ..... مصنف: ٹی۔ ایس۔ ایلٹ + مترجم: جمیل جالبی ..... ۳۳۵  
اُردو کے منظوم افسانوی ڈرامے ..... ڈاکٹر فرزان فقیہی ..... ۳۴۴

سانٹ ————— ۳۵۷

سانٹ کیا ہے ..... پروفیسر سید احتشام حسین ..... ۳۵۸  
سانٹ اور اس کا فن ..... ڈاکٹر عزیز تنائی ..... ۳۶۰

دوبا ————— ۳۶۳

دوبا اور اس کی فنی خصوصیات ..... سلیم جعفر ..... ۳۶۴

پیروڈی ————— ۳۷۶

اُردو میں پیروڈی ..... فضل جاوید ..... ۳۷۶

”نگار پاکستان“ کا سالنامہ ۱۹۶۶ء

اصناف شاعری نمبر  
آپ مفت حاصل کر سکتے ہیں

اگر آپ ”نگار پاکستان“ کے خریدار نہیں اور ”نگار پاکستان“ کا سالنامہ ۱۹۶۶ء مفت حاصل کرنا چاہتے ہیں تو آج ہی زر سالانہ دس روپے ۵۰/-  
بندوبست منی آرڈر سال فرماریں یا ایک پوسٹ کارڈ لکھ دیں، ہم آپ کو یہ سالنامہ دی۔ پی سی سے بھیج دیں گے۔ اس طرح آپ ”نگار پاکستان“ کے  
خریدار بن جائیں گے۔ ہر سال تک پرچہ برابر آپ کو ملتا رہے گا نیز سالنامہ ۱۹۶۸ء بھی آپ اسی چندہ میں مفت حاصل  
کر سکتے ہیں۔  
(ادارہ)



# ملاحظات

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

نگار پاکستان کا نازہ سالنامہ اصناف شاعری نمبر کی صورت میں آپ کے سامنے ہے۔ معیار و مقدار کے لحاظ سے اس کی قدر و قیمت متعین کرنا میرا نہیں، آپ کا کام ہے۔ البتہ یہ ضرور کہوں گا کہ اس میں جن ادیبوں کے مقالات شامل ہیں، ان میں سے بیشتر وہ ہیں جو ادب کے مستند و معتبر اساتذہ میں شمار ہوتے ہیں۔ آپ انہیں زبان و ادب کے بلند منار سے بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس لئے کہ ان کی فائز و صفات سے ایک دو نہیں زندگی و فن کے متعدد گوشے روشن ہوئے ہیں اور میری عمر کے اکثر لکھنے پڑھنے والوں نے ان سے کسب فائدہ کیا ہے۔ اس سالنامے میں بعض ایسے لکھنے والے بھی ہیں جن کا شمار عمر و سال کے لحاظ سے بزرگ اہل قلم میں تو نہیں ہو سکتا، لیکن اگر سعدی کا یہ قول صحیح ہے کہ بزرگی کا تعلق عمر و سال سے نہیں فکر و دانش سے ہے تو ہم ان کی تحریروں سے بھی سرسری نہیں گزر سکتے۔ انہوں نے اب تک جو کچھ لکھا ہے، ذمہ داری کے احساس کے ساتھ لکھا ہے اور اتنا کچھ لکھا ہے کہ نگار کے باشعور قارئین ان کے نام اور کام دونوں سے کم و بیش واقف ہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ زیر نظر سالنامہ صرف مقالات کا مجموعہ نہیں بلکہ ایک ہم اہم و مستند مقالات کا مجموعہ ہے، ایسا مجموعہ جس کی نوعیت اور حیثیت اردو زبان و ادب کی تاریخ میں امتیازی اور انفرادی ہے۔ یہ بات میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ ادب کے حقیقی ارتقاء سے متعلق کوئی تصنیف یا تالیف، ہمارے ہاں نظر نہیں آتی۔ نگار پاکستان نے اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

گزشتہ سال اصناف ادب نمبر کے نام سے نشر کی تمام اصناف پر مقالات پیش کئے گئے تھے۔ زیر نظر سالنامے میں شاعری کے جملہ اصناف کا احاطہ کیا گیا ہے، گویا شش کا سالنامہ شش کے سالنامات کا تہہ ہے۔ ہر چند کہ اس سے پہلے شش میں بھی نگار لکھنؤ اصناف سخن نمبر کے نام سے ایک سالنامہ پیش کر چکا ہے، لیکن اول تو اب وہ یکسر بایاب ہے، دوسرے وہ کہ شش کا سالنامہ چونکہ بہت مختصر تھا اسی لئے بہت سے مضمونات تشنہ رہ گئے تھے۔ بعض اصناف مثلاً ریختی، واسوخت، شہر آشوب، سائنٹ، قطعہ، گیت اور منظوم شامہ وغیرہ کا تو اس میں سرکتے کوئی ذکر ہی نہیں تھا، دراصل اسی کمی کے احساس کے سبب اصناف شاعری نمبر کی اشاعت کا خیال پیدا ہوا۔ چنانچہ اس نمبر میں ہر قدیم و جدید صنف سخن پر متعدد مقالات کے ذریعے میر حاصل مواد فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ کوشش کہاں تک کامیاب ہے اس سوال کا جواب مجھے نہیں قارئین کو دینا ہے۔







# شعر کیا ہے ؟

(پروفیسر عبدالقادر سروری)

شعر مقنی انشاء ہے۔ یہ ایسا فن ہے جو عقل اور تخیل کی مدد سے انبساط کا پیوند صداقت کے ساتھ لگاتا ہے (ڈاکٹر عباس) شعر انشاء کی وہ نوع ہے جو سائنس کی جو مقابل ہے۔ اس کا راست مقصد انبساط ہے نہ کہ صداقت (کالبرج - یوگلیفیا لیریا)

(باب ۱۴)

شعر صداقت اور حسن اور قدرت کے ساتھ عشق کا اظہار ہے اس کے اور اراکات کی توضیح اور تصور کے ذریعہ کی جاتی ہے۔ اور اس کی زبان کا توازن یکسانیت میں اختلاف کے اصول کا تابع ہے (اے ہنٹ، مضمون - شاعری کیا ہے؟ کتاب انجینئرین اینڈ فیانس)

شعر الفاظ کا ایسا استعمال ہے کہ اس سے تخیل دھوکا کھا جائے۔ مصوٰر رنگ کی مدد سے جو کام کرتا ہے۔ اس کو الفاظ کے ذریعے سرانجام کرنے کی صنعت کا نام شاعری ہے (سکائے، اسے سے آن ملٹن)

”شعر کسی چیز یا کسی واقع کا فطری تاثر ہے۔ جو اپنی صفائی کی بدولت جذبات اور تخیل میں ایک غیر ارادی تحریک برپا کر دیتا ہے اور اسی تحریک کی متابعت سے اس کے اظہار کی آواز اور طرز میں آثار چڑھاؤ پیدا ہو جاتا ہے“ (ہزلیٹ مضمون - پوٹری ان جنرل)

”شعر تخیل کی زبان ہے۔“ (ٹیلے - اے ڈفنس آف پوٹری)

”شعر انسان اور فطرت کا عکس اور شدید جذبات کا از خود چھٹکنا ہے۔“ (ورڈ سوتھ۔۔۔ مقدمہ - لی ریگل سیالڈس)

”شاعری تنقید حیات ہے ان اصولوں کے تحت جو شاعرانہ صداقت اور شاعرانہ حسن کے مقرر کردہ ہیں (میتھیو آرنلڈ، اسٹدی - آف پوٹری)

”شعر مترنم خیال ہے۔“ (کارائل - ہیرڈ اینڈ ہیرڈ واشپ - باب - ہیرڈ - حیثیت شاعر)

”شاعری جس کا منظر الفاظ ہیں وہ حسن کی مسجی پیداوار ہے (ایڈ گراہم پو - مضمون پوٹریک پرنسپل)

”شعر حیات کی تبدیل ہوتی ہے بالفاظ دیگر وہ ہماری مرنی اسٹیا محسوسات اور خیالات کا تخیلی اظہار ہے (الفرڈ آٹن - مقدمہ ہیومن ٹریجڈی)

”شعر ایسی متوازن اور تخیلی زبان ہے جو مذاق، اختراع، خیالات، جذبات اور بطون انسان کو ظاہر کرتی ہے“ (ای وی اسٹڈ من - نیچر اینڈ ایلیمنٹ آف پوٹری)



شعر مطلق بطون انسانی کا مجسم اور حسن کارانہ و نگار ہوتا ہے جس کے لئے پر جوش اور مسیحی زبان استعمال کی ہے۔  
(تھیوڈور فالش - مضمون "انسانیکلو پیڈیا برٹانیکا")  
شاعری مسرت و راحت گری ہے جس میں تخلیقی حقائق مجمع زبان میں لدا کئے جاتے ہیں۔ (ڈبلیو جے کورنلیوس)  
دی بل سٹوڈنٹ این انگلش لٹریچر "۔

شاعری موضوع کے مناسب مجمع زبان بلکہ بحر میں ان اشیاء کا جبرہ معنی ہوں تخیلی اور جذباتی اظہار یا ایما ہے۔  
(ایم۔ اے۔ دی پرنسپلس اینڈ پراگریس آف انگلش پوٹری)۔

شاعری ادب ہے جو عام طور سے انسان سے گہرا اور اعلیٰ علاقہ رکھتا ہے۔ انسان دلچسپی کے جز کے علاوہ اس میں جمالی  
دلچسپی بھی بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے۔ کیونکہ ان لوگوں میں جن میں تفکر کا ذریعہ ایسی زبان ہے جس میں شعر لکھا جاتا ہے۔  
رفتہ رفتہ جمالی حسن کے ایسے فنیس سانچے تیار ہو جاتے ہیں کہ خیالات کو حسن کارانہ رنگ عطا کر کے پڑھنے والوں کے  
قلوب متاثر کر سکتے ہیں۔ (ایم۔ اے۔ لڈل، مقدمہ "سائنٹیفک اسٹڈی آف پوٹری")۔

ان مغربی نقادوں کے ساتھ ساتھ چند مشرقی ارباب تنقید کے خیالات بھی قابل مطالعہ ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ مشرق میں  
مغرب کی نسبت شعری تنقید کو بہت کم ارتقاء نصیب ہوا۔ تاہم منتخب اقوال سے مشرقی طرز تفکر کا پتہ چل سکتا ہے۔  
عربی زبان کے عالموں نے شعر کی تعریف کم و بیش ایک سی کی ہے۔ اور وہ یہ کہ شعر ایسا کلام ہے جو موزوں اور مقفی ہو  
اور بالارادہ لکھا گیا ہو۔

ابن سینا نے قدیم علماء کی ہم خیالی کے ساتھ ساتھ اس معاملے میں اچے سے بھی کام لیا ہے۔ چنانچہ ایک مقام پر خطاب  
اور شعر پر بحث کرتے ہوئے، وہ دونوں کو علم منطق کی اقسام میں داخل کرتے ہیں، منطق کی غایت تصدیق  
پہنچانا ہے۔ اگر یہ تصدیق یقینی ہو تو زبان ہے اگر اس سے صرف ظن حاصل ہو تو یہ خطاب ہے۔ شعر کا مقصد صداقت  
کی براہ راست تلاش نہیں ہوتی۔ لیکن اس میں تصدیق کا قائم مقام تخیل موجود ہوتا ہے جس سے نفس انسانی میں انبساط  
یا انقباض کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ابن سینا کے خیال کے مطابق شعر کی یہ تعریف کی ہوگی "شعر منطق کی وہ قسم  
ہے جس میں تصدیق کا قائم مقام تخیل ہوتا ہے۔ اور یہ نفس انسانی پر انبساط یا انقباض کا اثر ڈالتا ہے۔  
قاضی عبدالعزیز جرجانی نے شعر کی جو تعریف کی ہے۔ اس میں موجودہ فکر کی کچھ جھلک نظر آتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔  
شعر ایسا فن ہے جس میں طبیعت (جذبات) روایت (نقائی) اور زکات (تخیل) کو دخل ہوتا ہے۔

لیکن عربی نقادوں کے پاس عرصہ تک قدیم علماء کا خیال ہی مستند تھا۔ چنانچہ دسویں صدی ہجری کے ایک مصنف احمد  
بن مہظف نے کتاب "سفر السعادة" کی ماہیت پر مفصل بحث کرنے کے بعد اس کے لوازم دزن، قافیہ اور قصد مقرر کئے ہیں۔

۱۵ ابن رشیق "کتاب العمدۃ"

۱۶ علم ادب "شیخ السیوطی، بیروت ۱۹۳۷ء جز ثانی ص ۵

۱۷ الوساطہ "۱۳۳۱ھ ص ۱۹

۱۸ "سفر السعادة" دائرة المعارف حیدرآباد دکن جلد اول باب علم العروض ص ۱۴۳



فارسی میں شعر کی تعریف سب سے زیادہ حکمی انداز میں نظامی عروضی سمرقندی نے کی ہے وہ لکھتے ہیں - شاعری ایسی صنعت ہے جس کی بدولت مہوہومات کی ترتیب سے چھوٹی چیز بڑی اور بڑی چیز چھوٹی کر کے دکھائی جاتی ہے - اور اچھی چیز کو بد نما اور بری چیز کو خوش نما ثابت کیا جاتا ہے تاکہ اس سے انسان کے جذبات مشتعل ہوں اور طبیعت پر انبساط یا انقباض کی کیفیت طاری ہو اور یہ دنیا میں مہتمم بالشان کارناموں کا سبب بنتے -

فارسی کے اکثر تذکرہ نویسوں نے بھی تہبیدی حصوں میں بھی شعر کی تعریف اپنے اپنے مذاق کے موافق کی ہے - لیکن ان کے خیالات صاحب - مفتاح السعادة - سے بڑی حد تک مشابہ ہیں - نظامی ، عروضی ، سمرقندی کا نقطہ نظر پہلے پہل ان کی کتاب کی نایابی کی وجہ سے بہت کم رائج ہو سکا چنانچہ فارسی کے آخری تذکرہ نویسوں میں سے ایک غلام علی آزاد بلگرامی نے - خزائن عامر - میں شعر کی تعریف کی ہے وہ ہے کہ - شعر ایسا موزوں کلام ہے جو معنی ہوا اور قصداً لکھا گیا ہو -

اردو میں شعری تنقید کی قسم کی کوئی چیز پہلے پہل لغت نگاروں یا تذکرہ نگاروں کی تحریروں سے ملتی ہے - تذکرہ نگاروں نے فارسی تذکروں کی تنقید میں کچھ کچھ شعر کی مابہیت کو سمجھانے اور اس کی تعریف اور لوازم پیش کرنے کی بھی کوشش کی ہے - غلام علی آزاد بلگرامی کے خیالات جو اد پر پیش کئے گئے ہیں - تقریباً اسی طرح کے خیالات شعر کی تعریف اور حد بندی سے متعلق عام تذکرہ نگاروں میں رائج تھے -

مغربی تعلیم اور تحریکات کے اثر سے جو نیا ادب اردو میں پیدا ہونے لگا - اس کے ساتھ ساتھ تنقید کے اصول اور ضابطے پر بھی از سر نو نظر ڈالنے کی ضرورت محسوس ہوئی - چنانچہ حالی نے جو اردو میں جدید تنقید کے بانی ہیں - اپنی تصنیف "مقدمہ شعر و شاعری" میں شاعری سے متعلق سارے مسائل پر نظر ڈالی ہے اس سلسلے میں انھوں نے شعر کی تعریف بھی لکھی ہے - لیکن جیسی ان کی عادت تھی انھوں نے خود اپنی رائے پیش کرنے کے بجائے مکالمے کی تعریف شعر پیش کرنے پر اکتفا کیا ہے - لیکن اس کی تہبید میں وہ لکھتے ہیں -

شعر کی بہت سی تعریفیں کی گئی ہیں مگر کوئی تعریف ایسی نہیں جو اس کے تمام افراد کو جامع ہو اور مانع ہو دخول غیر سے -

حالی کے معاشر شبلی نے بھی شعرا المعجم کے حصہ چہارم میں شعری مسائل کی چھان بین کی ہے - شعر کی مختلف تعریفیں کرنے کے بعد وہ تمام مشترک اجزاء کا لحاظ رکھ کر اپنی حد تک ایک جامع اور مانع تعریف ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں -

جو جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں شعر ہیں -

شعر کی یہ چند تعریفیں ان انشاء پردازوں کی تحریروں سے ماخوذ ہیں جن کا پایہ تنقید ادب میں مستند ہے - یہ بحث اور کئی صفحوں پر پھیلائی جاسکتی ہے - لیکن ہمیں اس سے کچھ معتد بہ فائدہ مترتب ہونے کی توقع نہیں - شعر کی حد بندی کا مسئلہ نازک سے نازک تعریف کے بعد بھی ترمیم اور تردید کے لئے ویسا ہی کھلا ہے جیسا کہ پہلے تھا - اس کی وجہ ظاہر ہے شعرا ایسی مخلوق ہے جس سے ہر فرد انسان مانوس ہے لیکن اس کے مزے مفکر بھی بڑی حد تک بے گناہ ہے - گویا کسی نے یہ شعر



ہی کے متعلق کہا تھا کہ ۔ " نہ پوچھو تو میں سب کچھ جانتا ہوں اور اگر پوچھو تو میں کچھ بھی نہیں جانتا ۔ " اس کا حرج نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شعر کے تاثرات ہر شخص کے دل پر نئے نئے فتوس ثابت کرتے ہیں ۔

شعر کی حد بندی میں یہ ناکامی علماء کے کچھ اپنے تصور کے سبب نہیں ہے ۔ بلکہ دراصل شعر کی نزاکت کسی تعریف کی متعلق ہوتی نظر نہیں آتی ہے ۔ سی ، اسکو اُٹرنے اپنے مقالہ " شاعری " میں چند اقوال نقل کرنے کے بعد نہایت ایجاز کے ساتھ ان پر تنقید کی ہے ۔ کہ ۔ ان تعریفوں میں ایک امر بلاشبہ مشترک ہے ۔ وہ یہ ہے کہ سب کی سب ادھوری اور نصفی تصویر ہیں ۔ ان تمام امور کے باوجود اوپر لکھی ہوئی تعریفیں شعر کی حقیقت کو سمجھنے میں ایک حد تک ضرور مدد دیتی ہیں ۔ لیکن ان کا ایک اہم ناکامہ یہ بھی تصور ہے کہ ان سے شعر کی منطقی حدیں اور تعریف کے ضابطے کرنے میں دشواری کا بھی اچھی طرح پتہ چل جاتا ہے تمام تعریفیں شعر کی ماہیت کو ظاہر کرنے میں درحقیقت اشاروں کا کام دیتی ہیں ۔ ہر ادیب اور شاعر شعر کی تعریف اپنے خیال کے مطابق کرتا ہے کوئی تعریف بے محدود ہے کیونکہ اس کے لکھنے والے کو کسی خاص نوع کی شاعری سے وابستگی تھی بعض تعریفیں بہت وسیع ہیں اسی طرف سے صرف اسی قدر معلوم ہوتا ہے کہ شعر کا اطلاق عام طور سے کس قسم کی تحریروں پر ہو سکتا ہے ۔

ایک سوال یہاں یہ پیدا ہوتا ہے کہ " شعر کی تعریف جب اس قدر نازک مسئلہ ہے تو اس پر حقیقت حائل کرنے کی ضرورت ہی کی ہے ۔ شاعری کی کتاب سے اس باب کو میرے سے خارج ہی کیوں نہیں کر دیا جاتا ؟ " اس کا ایک نہایت معقول جواب " ولیم ہنری ہڈسن " نے دیا ہے وہ کہتا ہے کہ " شعر کی تعریف کی ضرورت اس وجہ سے لاحق ہوتی ہے کہ جب تک شعر کے عام اور بنیادی عناصر پر ہم اتفاق نہ کر لیں ۔ شعر کی خوبی کا معیار مقرر کرنے میں کوئی اصول ہماری رہبری کے لئے موجود نہیں رہتا ۔ " ممکن ہے کہ شاعری کے لئے یہ ضابطے اور قوانین کچھ زیادہ مفید نہ ہوں ، لیکن نقاد کے لئے یہ تعریفیں اصول رہنما کا کام دیتی ہیں اور شاعری اور شاعروں کا پایہ معین کرنے میں ان کے بغیر کام ہی نہیں چل سکتا ۔ ان کی عدم موجودگی میں شعر کی تنقید بعض حدودوں میں ممکن ہے کہ نہایت افراط و تفریط اور ابتری اور انتشار کی حد تک پہنچ جائے ۔

شعر کی تعریف میں تمام نازک خیالیوں اور مکررات کو دور کرنے کے بعد جو چیزیں بچ جاتی ہیں ۔ اس سے شعر کے بنیادی عناصر ضرور معلوم ہو جاتے ہیں ۔ پہلی چیز یہ کہ شعر جو ننگہ آرٹ ہے ۔ اس لئے اس میں زبان اور اسلوب کی نزاکت اور خوبی کا موجود ہونا ضروری ہے جس سے جذبات خاص طور پر متاثر ہوتے ہیں ۔ لیکن وزن کے معنی محدود بحری وزن کے نہیں ہیں اس آخری خیال کی اشاعت زیادہ تر دسکن جیسے صناع انشا پر دانوں کی تنقیدوں اور تحریروں کے باعث دنیا کے ادب میں ہوئی ۔ اور آج کل بھی زیادہ مقبول ہے ۔ اس کو دراصل شعر کی تعریف کی توسیع سمجھنا چاہئے ۔

## اقبال نمبر

جسے پاکستان کے معجز بیان شاعر اقبال کے نام نامی سے موسوم کیا گیا ہے ۔ اس میں اقبال کی سوانح حیات اور پیدائش تا وفات ۔ تعلیم و تربیت ۔ اخلاق و کردار ۔ شاعری کی ابتداء اور مختلف ادوار شاعری ۔

اس کا فلسفہ و پیام ۔ تعلیم اخلاق و تصوف ۔ اقبال کا آہنگ تغزل اور اسکی حیات معاشقہ (جو ابھی تک زیر نقاب رہی) پر روشنی ڈالی گئی ہے اور پڑھنے والوں کو آج بھی ہمارے سامنے نہ آ سکتے تھے ۔ قیمت ۔ پانچ روپے

نگار پاکستان ۔ ۳۶ ۔ گارڈن مارکیٹ ۔ کراچی ۷۳



# غزل کی ماہیت و ہیئت

(پروفیسر فراق گوردھپوری)

غزل کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے ایک موقع پر میں نے کہا تھا کہ غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہے (A SERIES OF CLIMAXES) یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقایق جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں تاثرات کا انہی انتہاؤں یا انتہاؤں کا مترجم خیالات و محسوسات بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و انداز بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا اسی کا نام غزل ہے۔ اس طرح ان انتہاؤں کو دوام نصیب ہو جاتا ہے اور غزل کا لغزہ لغزہ سرمدی بن جاتا ہے۔ شاعری کے دوسرے اصناف کے کامیاب سے کامیاب نمونے اپنے موضوعات کی خارجی تفصیلات اور جزئیات نگاری سے مزین ہوتے ہیں۔ غزل کے کامیاب ترین نمونے کیفیات محض کی خبر دیتے ہیں۔ غزل میں شعور و وجدان کا ایک ایسا ارتکاز ہونا چاہیے کہ معنوں یا موضوع اپنی معنویت میں مکمل طور پر تحلیل ہو جائے۔ اس طرح کہ غزل کے لغزوں میں بیک وقت ہم اپنی جبلتوں اور ارتقائے حیات و تہذیب سے حاصل شدہ کیفیات، لطافتوں اور صلاحیتوں کی جھنکار سن سکیں۔ ہمارے شعور، تحت الشعور اور بلا شعور کی یہی تہ در تہ جھنکاریں غزل میں سنائی دیتی ہیں۔

خیال، موضوع یا معنوں کا اپنی معنویت میں تحلیل ہو جانا۔ اس فقرے میں معنویت کا مفہوم (MEANING OF MEANING) کیسے ہے؟ کچھ جملوں کا علی مفہوم ہوتا ہے۔ کچھ کا ذہنی مفہوم ہوتا ہے اور کچھ جملوں کا ذہنی یا منطقی مفہوم ایک جمالیاتی یا وجدانی کیفیت یا اثر میں تحلیل ہوتا ہے۔ شوہنبار۔ ہندو قدیم کے کچھ مفکرین اور درویش درتھ نے اس عمل کو درگ محض یا عین علم یا علم کامل بتایا ہے۔ لہذا کسی چیز، کسی واقعہ، کسی خواہش، خیال یا ارادے، کسی شاہدے یا کسی فکری شعور یا عمل کا ایسا احساس جو اس کے اسباب و علل، یا اسکی عملی یا کاروباری افادیت، اس کے مورد غیابی، اس کے محض منطقی پہلوؤں کی تسبیح و ترید کے بغیر یا ان سے متصادم ہوئے بغیر جس وجد میں لائے اسی کام معنویت ہے۔ اسی کا نام حسن و جمال ہے۔ یہی خصوصیت ہر شے کی معنویت ہے جس کی بنا پر ہر چیز اپنا وجود ہم سے منوالیتی ہے۔ تو معنویت کے معنی ہوئے وجد آفرینی۔ بقول نطشہ تخلیلی طور پر احساس جمال ہمیں لامحدود سے دست درگریاں کر دیتا ہے۔ جان اسٹورٹ طے اپنے خود نوشتہ سوانح عمری میں لکھا ہے کہ اس نے یہ فرض کر لیا کہ سماج کی زندگی کے وہ تمام اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد اگر لچرے ہو جائیں جن کے لئے وہ جی جان سے کوشاں تھا تو کیا زندگی اس کے لئے قبول پذیر یا جینے کے قابل ہو جائے گی۔ اس سوال پر اس کے شعور کی تہوں سے آواز آئی کہ "نہیں" تب اس نے خود کشی کی ٹھان لی۔ عین اسی موقع پر درویش درتھ کی لفظوں کا ایک مختصر مجموعہ اس کے ہاتھ لگا جسے پڑھ کر اس کی تمام نا آسودگی تمام روحی افراتیت اور جھوٹی اور حیات و کائنات کی قبولیت کا براہ راست احساس اسے ہو گیا۔ زندگی پر اس کا بیان پھر سے زندہ



ہو گیا۔ ہر شے کی اصلی قدریں اسی شے کے وجود یا تصور میں مضمر ہیں۔ حیات و کائنات کی وجدانی قبولیت کی توفیق کے حاصل نہ ہونے کی حالت کو کاروائی نے ایک عظیم - نہیں - نائے عظیم (THE GREAT MAY) کہا ہے۔

ایک تھا مہاجر جس کی تین رانیاں تھیں۔ چھوٹی رانی سے اس نے وعدہ کیا تھا کہ اس کی کوئی بات وہ نہیں ٹائے گا۔ راجہ نے بڑے لڑکے کو جو پہلی رانی سے تھا راجہ دینا چاہا۔ چھوٹی رانی نے کہا بڑے لڑکے کو گھر سے نکال دو۔ راجہ وہ لڑکا پائے گا جو گھر سے ہے۔ بڑا لڑکا اس کی بیوی اور اس کا چھوٹا بھائی جنگلوں میں نکل گئے۔ راجہ صدمہ سے مر گیا۔ جنگل میں ایک جابر راجہ نے بڑے لڑکے کی بیوی کو اغوا کر لیا۔ اس جابر راجہ سے جنگ کر کے جلاوطن شاہزادہ اپنی بیوی واپس لایا اور چھوٹی رانی کے لڑکے نے بڑے بھائی کو راجہ واپس کر دیا۔ یہ بھی کوئی افسانہ ہی تھا۔ ان سے ملتے جلتے واقعات ۱۷۰۰ء دن عدالتوں میں پیش ہوتے دیکھتے ہیں لیکن یہی معمولی ماجرا دلیک اور تلمیسی داس کے جادو بھرے قلم سے آفاقی ادب کی دو امر تخلیقوں کی شان نزول بن جاتا ہے۔ یہی حال روایت کے شہور ناٹکوں یا شیکسپیر کے ناٹکوں کا ہے جن کے بلاٹ سوکھی ٹھٹھریوں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے لیکن جو فن کے مس سے انتہا معنویت کے حامل بن جاتے ہیں۔

جو کچھ کچھ دو پاروں میں کہا گیا ہے وہ نفس شاعری یا نفس فن یا ادب دو دیگر فنون لطیفہ کی ماہیت پر روشنی ڈالنے کے لئے کہا گیا ہے صرت غزل کی ماہیت پر نہیں۔ غزل دوسرے اصناف ادب سے اس لحاظ سے ممتاز ہے کہ اس کے ہر شعر کا موضوع یا خارجی مادہ (OBJECTIVE CO-RELATIVE) سے کم ہوتا ہے۔ اس "کم سے کم" کو وجدانی جمالیاتی، تخیلی یا معنوی لحاظ سے - زیادہ سے زیادہ - بلکہ لامحدود بنا دینا علحدہ اس طرح درد یا راحت غم یا نشاط، مانوسیت یا حیرت، درک محض یا استعجاب غرض کہ تمام نفسیاتی کیفیات و تجربات کا شعور خالص پیدا کر کے ہمیں ایک ناقابل بیان و ناقابل فراموش انبساط و طمانیت کی دوت عطا کرنا غزل کا اصلی منصب و مقصد ہے۔ انگلستان کے شاعر کیش نے کہا ہے کہ شاعری لطیف انتہاؤں سے ہمیں متحیر و متعجب کرتی ہے (POETRY SURPRISES BY A FINE EXCESS) غزل کو ان لطیف ترین انتہاؤں کو حاصل کرتے اور دوسروں تک پہنچانے کے لئے کم سے خارجی اصلیت یا خارجی سرمایہ یا در کی مواد کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر تمام فنون لطیفہ احساس حیات و کائنات کا عطر ہیں تو غزل اس عطر کا عطر ہے۔ غزل کی ماہیت تہذیب و انسانیت کے مرکزی جمالیاتی و وجدانی تجربات کی اس ماہیت و اصلیت میں پوشیدہ ہیں جہاں عقل، اخلاقی اور جمالیاتی حقیقتوں کا ایک مادی عالم میں یا لامحدود کے مرکز پر منظم ہوتا ہے۔ غزل کا ہر شعر ایک روحانی دور کا بل ایک مکمل روحانی عمل یا رد عمل ہوتا ہے۔ غزل میں "کم سے کم" کا - زیادہ سے زیادہ - بن جانا اس فطرے پر غور کرنے سے یہ نکتہ سمجھ میں آنے لگتا ہے کہ جسے ہم روح غزل کہتے ہیں وہ چھوٹی سے چھوٹی بحروں میں کامیاب ترین غزلوں میں ہیں نظر آتی ہے جہاں احساس کی انتہائی شدت نرم سے نرم ہو جاتی ہے اور ایک ارتعاش خفی بن کر رہ جاتی ہے جہاں ابدی بیکراں سکوت اور کم سے کم آواز ملکر نوائے مریخی بن جاتے ہیں۔

جو تجھ میں نہ جینے کو کہتے تھے ہم سو اس عہد کو اب دفنا کر چلے (میر)

چارہ غم سو اسے صبر نہیں سو تمھارے سو نہیں ہوتا (مومن)

ان اشعار میں روح غزل جس طرح حلوں کے ہوئے ہے اس طرح مندرجہ ذیل اشعار میں روح غزل کا فرما نہیں ہے۔

قتل کے پر غصہ کیا ہے لاش مری اٹھو اسے ہم بھی جان سے جاتے رہے ہیں آؤ تم بھی جانے دو (میر)

تو کہاں جاتے گی کھد اپنا ٹھکانا کرے ہم تو کل خواب عدم میں شب بھراں ہوں گے (مومن)



سونی صدی شعریت میں کسی قدر کمی ہو جانا لازمی دنا گزیر ہے جب اسے الفاظ کا جامع پہنچایا جائے گا۔ یہاں صوفیت و معنی میں سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے۔ مختصر سے مختصر الفاظ میں وسیع سے وسیع اور گہرے سے گہرا معنی سمویا جاسکتا ہے یہی ہے دریا کو کورے میں بھرتا۔ یہی ہے ہر قطرے سے بحر بیکراں کا جھانکنا۔ یہی ہے محدود و لامحدود کی دائمی آنکھ بھرنی۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو غزل کو دوسرے اصنافِ سخن سے متمايز کرتی ہے۔ ایک بار مجنوں سے دوران گفتگو میں میں نے غزل کی شاعری کو (GNOMIC) بتایا تھا۔ یعنی وہ کم خالص یا درک محض یا حسن پہنچان، حسنِ دروں کی شاعری، وجدان کی انتہائی سادگی و ہر کاری سے غزل کے ان اشعار کی تخلیق ہوتی ہے۔ جنہیں ہم روحِ غزل کہتے ہیں غزل کہنے کے لئے بہت سہانی اور بہت معصوم طبیعت چاہئے۔ حقیقی غزل کے اشعار ان دقیقہ ہائے شعور کا پتہ دیتے ہیں جب بقول جگر غزل گو محسوس کرتا ہے۔

شاعرِ فطرت ہوں جس دم ذکر فرماتا ہوں میں روح بن کر ذرے ذرے میں سما جاتا ہوں میں

اسی داخلی تجربہ یا حسنِ دروں کی بنا پر شیعے نے کہا تھا کہ شاعری بیک وقت تمام علوم کا مرکز و محیط ہے دوسرے اصنافِ سخن، دوسرے فنونِ لطیف میں بھی یہ خصوصیت لازماً ہوتی ہے غزل میں یہ خصوصیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہے۔ کامیاب ہر غزل شاعر کا ایک سلسلہ ہوتی ہے۔ ہم یہ حیثیت انسان کے نہ کہ بحیثیت عالمِ فلسفی، فقیہ، صوفی، مصلح، مدبر یا سیاست دان، احساسات کی من انتہاؤں تک پہنچتے ہیں انہیں مقامات کی خبریں غزل کے بہترین اشعار میں دیتے ہیں۔ غزل کو ہمدرد فیہر کلیم الدین احمد نے نیم وحشی صنفِ سخن بتایا ہے۔ دورِ وحشت کی جہلیں اگر یک لخت ترک کر دی جائیں تو تہذیب و فنونِ طبیعت کی موت آجائے۔ امرتن نے دیوان حافظ کا انگریزی ترجمہ پڑھ کر فارسی شاعری کے عنوان سے جو مقالہ لکھا ہے بالکل غلطی نے فارسی غزل کو شعراء کو جو خراجِ تحسین دیا ہے وہ اس امر کا ثبوت ہے کہ دورِ وحشت یا دورِ برہیت کی جہلیں شعورِ انسانی یا انسانی حسِ دروں کو کہاں سے کہاں لے جاتی ہیں۔ بقول الصقر گوندوی۔

مقامِ جہل کو پایا نہ علم و عرفاں نے میں بھجر ہوں نہ اندازہ فریبِ شہود

زندگی کے مرکزی اور اہم حقائق و مسائل غزل کے موضوع ہوتے ہیں۔ ان حقائق میں وارداتِ عشق کو اولیت حاصل ہے کیونکہ انسانی تہذیب کے ارتقا میں جنسیت اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیتوں کا بہت بڑا ہامہ رہا ہے۔ جنسیت کے اندھے طوفان کو توازن بخشنا یعنی تہذیب جنسیت کا رتخ کا بہت بڑا کارنامہ رہا ہے۔ ہم محبوب سے محبت کر کے اور اس محبت کو رھا اور سنوار کے اپنی زندگی کو رچاتے اور سنوارتے ہیں، حیات و کائنات سے محبت کرنا سیکھتے ہیں اور زندگی کی دھار کو کند ہونے سے بچاتے ہیں۔ غزل ہمیں جنسیت کی اہمیت کا احساس کراتی ہے اور جنسیت جب داخلی و فنی تحریکوں سے عشق بن جاتی ہے تو اس عشق کے لامحدود امکانات کی کثرت اس عشق کے ذریعہ سے تعمیر انسانیت کی طرف غزل اشارہ کرتی ہے۔ عشق کا پہلا محرک محبوب کی شخصیت ہے پھر یہی عشق حیات و کائنات سے ایک ایسا والہانہ لگاؤ پیدا کر دیتا ہے کہ جنسیت کے حدود سے گزر کر عشق ایک ہمہ گیر حقیقت بن جاتا ہے۔

عشق مجنوں نیست این کارِ من دست حسن میل عکس رخسارِ من است

تو مسلسل عشقیہ نظموں اور غزل کے عشقیہ اشعار بحسابِ خود ایک کائنات، ایک مکمل اکائی ہوتے ہیں جن کی کیفیت خیالِ مضمون یا خارجی مواد کا کم سے کم سہا ہے کہ کم سے کم الفاظ سے کام لیکر ہمیں خالص جذبات یا جذباتِ سخن سے دوچار کر دیتی ہے۔ ہر شعر کی کیفیت اپنی سیرانی کا احساس کراتی ہے۔ ایسی محبوبیت نظموں کے عشقیہ اشعار سے پیدا نہیں ہو سکتی، ان میں اتنی داخلیت، اتنی



اشادیت ایسی خوابناکی ایسی بیداری قلب اتنی معذرت، ایسی اکیلیت، ایسا رنگارنگی و پرکاری، بیخودی و ہشیاری ہم نہیں پاتے جو غزل کے کامیاب عشقہ اشعار میں ہم پاتے ہیں وہ شعریت و نشتریت و رمزیت جو غزل کے عشقہ اشعار میں ہمیں ملتی ہیں عشقہ نظموں میں نہیں ملتیں۔ بلند پایہ عشقہ نظموں میں یہ تدریسی نہ ہوتے ہوئے بھی اور بہت سی تدریسی کی خوبیاں ہوتی ہیں جو تہذیب انسانیت میں مدد دیتی ہیں۔ تفصیلات و جذبات کی سحر کاریاں بلند پایہ عشقہ نظموں میں ہمیں ملتی ہیں۔ شاعرانہ استدلال کے کارنامے عشقہ نظموں میں نظر آتے ہیں۔ حسن و بیان کی رنگارنگی ایک تخیلی نظام یا ایک کائنات حسن و عشرت کی دو قلمبونی مختلف باہم متعلق خیالات کے رشتہ ہائے پنہاں ان سب کا تقارہ یا احساس بلند پایہ مسلسل عشقہ نظموں میں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس غزل میں ایک نیکی کیسوی ہوتی ہے جو غار جی اجڑا کی حدود شکنی کرتی ہوئی ہمیں ایک ناقابل بیان مادائی عالم میں لے جاتی ہے۔ درمیانی منازل پر اشعار غزل کا قیام نہیں ہوتا۔ غزل کے کچھ اشعار کی یاد تازہ کیجئے:-

آخر غریب میں جب تک کہ جان باقی ہے	تری وہی روشیں استخوان باقی ہے	(اثر دہلوی)
دل اس کو ہر کان حیا کا واہ کیا کہنا	مرے گھر اس طرح آدھے ہیں میں نے نہ آئے	(دلی دکنی)
کھولی تھی آنکھ خوابِ عدم سے ترے نے	آخر کو جاگ جاگ کے ناچار سو گئے	(خواجہ میر درد دہلوی)
زمانہ کے ہاتھوں سے چار نہیں ہے	فغان ہمارا تمھارا نہیں ہے	(والد مرحوم حکیمت گورکھپوری)
تھیں سچ سچ بتاؤ کون تمھارے پیر کے پیکر میں	کہ مشقِ خاک کی حسرت میں کوئی کوہن کیوں ہو	(آسی خانہ پوری)
چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر	منہ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ	(میر)
تو اور آرائشِ حشم کا گل	میں اور اندیشہ ہائے درد و درد	(درد)
میں نے فانی کو دبتے دیکھی ہے بعض کائنات	جب مزاج یار کچھ ہر ہم نظر آیا مجھے	(فانی)
ہماری طرف اب وہ کم دیکھتے ہیں	وہ نظر میں نہیں جن کو ہم دیکھتے ہیں	(دانا)
مان لیتا ہوں تیرے وعدے کو	بھول جاتا ہوں میں کہ تو ہے وہی	(جیل مانگیوی)
نسیم صبح سے مرجھا یا جاتا ہوں وہ غنچہ ہوں	وہ گل ہوں میں جسے شبنم بلائے آسمانی ہے	(آتش)
وصل میں رنگ اُڑ گیا میرا	کیا جدائی کو منہ دکھاؤں گا	(میر)
زخم کی طرح زمانے میں تو کٹ اپنی عمر	ہنس لے یار دے پراتنا ہو کہ رنگ درد کے ساتھ	(سودا)
گرہی ہے بارغِ عالم کی ہوا	شارخ گل اک روز جھونکا کھائے گی	(نسیم گھنوی)
میری ندائے درد پہ کوئی صدا نہیں	بکھرا دئے ہیں کچھ نہ دانجہم جواب میں	(اصغر گوشتی)
زمانہ کی ہوا بدلی لگا و آشنایا بدلی	اٹھے محفل سے سب بیگانہ شمع سحر ہو کر	(بیگانہ)
صبح تک وہ بھی یہ چھوڑی تو نے لے بادِ حبا	یادِ نگار بدلتی محفل تھی پر دلانے کی خاک	(آسی خانہ پوری)
میرے تخیلِ حال پر دست جا	اتفاقات ہیں زمانے کے	(میر)
تجسس ہو تو دل جاتا ہے سب کچھ دیا رکھ میں	کوئی لمحہ خوشی کا آؤ ڈھونڈیں عمرِ انساں میں	(دانی جاسی)
وصل ہوتا ہے جن کو دنیا میں	یارب ایسے بھی لوگ ہوتے ہیں	(میر حسن)

میں دوسرا مصرعہ بول گیا تھا ہوں۔۔۔ منہ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ۔ فراق



یوں زندگی گزار رہا ہوں ترسے بغیر  
 امری آر دوئے دل میری بہا و زندگی  
 ہیں اسے ہر دم فدا شایہ طرب کی جھڑکی میں  
 کہئے کہ اب میں اپنی حقیقت کو کیا کہوں  
 تمہارا ٹوٹے سب نے دیکھا یہ نہیں دیکھا ایک نے بھی  
 دیکھا نہیں ہے گھر سے زخمِ دل  
 اسے عشق کی گستاخی کیا تو نے کہا ان سے  
 بہار میں ہم کو بھولیں یاد آتا ہے کہ گلشن میں  
 مار ڈالے گا یہ جہاں مجھے  
 داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جل ہوئی  
 چار جھونکے جب چلے گھنڈے ہمیں یاد آگیا  
 گئی تھی کہہ گئے کہ لاتی ہوں زلفِ یار کی بو  
 جو بھی شے ہے ہمہ تن مانہ ہوئی جاتی ہے  
 خدا جانے یہ کیسی رہ گزر ہے کس کی تربت ہے  
 کیفیتِ چشمِ اس کی مجھے یاد ہے سودا  
 زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی  
 مرا پیام صبا کیو میرے روضہ سے  
 ہم طوطہ عشق سے تو واقف نہیں ہیں نیکن  
 باغیاں بیل گشتہ کو کفن کیا دیتا  
 ماری دنیا یہ سمجھتی ہے کہ سودا کی ہے  
 یہ شباب کے فسانے جو میں دل سے سن رہا ہوں  
 جنوں پسند بھی کیا چھاؤں ہے جو لوں کی  
 رنگِ گلِ دبوئے گل ہوتے ہیں ہوا و دھواں  
 ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا  
 زلف میں بھنس کے فسوں اب ہے یہ وحشت کیسی  
 افتادہ مہنے دی تھی زمیں دل کی اس نے  
 بڑی احتیاط طلب ہے یہ جو شراب ساغرِ دل میں ہے  
 وہ تری گل کی قیامتیں کہ محمد سے مرثیے نکل گئے  
 اسے دل بدعا طلبِ وقت سوال بھی تو ہو

جیسے کوئی گناہ کئے چار پاہوں میں - (جگر مراد آبادی)  
 آگ میں نہ کہہ سکوں مجھ کو خدا نہ مل سکا (بہزاد لکھنوی)  
 اگر دل بیٹھ جائے گا تو اٹھ آئیں گے محفل سے (نائب لکھنوی)  
 جو سانس ہی وہ آپ کی تصویر ہو گئی (عزیز لکھنوی)  
 کس کی آنکھ سے آنسو ٹپکا کس کا سپہارا ٹوٹ گیا (آرند)  
 اگر تیرا اس کا خطا ہو گیا (عالی)  
 جس پر انھیں غصہ ہے انکار بھی حیرت بھی (حسرت موہانی)  
 گریباں چاک کرنے کا بھی اک ہنگام آیا تھا (نائب لکھنوی)  
 آئینہ پھینک کر سنبھال مجھے (ایچود دہلوی)  
 اک شمع رہ گئی تھی سودہ بھی خاموش ہے (غالب)  
 سردا ہیں جب کسی نے کہیں وطن یاد آگیا (امیر مینائی)  
 پھری تو بلو صبا کا دماغ بھی نہ ملا (جلال)  
 زندگی درد کی آواز ہوئی جاتی ہے (جوگیش ملیح آبادی)  
 وہ جب گزرتے لڑکے گھر سے گھر سے کچھ بھول داسے (نامعلوم)  
 ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں  
 کیوں تراناہ گزر یاد آیا (غالب)  
 نکل چلی ہے بہت پیر جن سے بد تیری (آتش)  
 سینے میں کوئی جیسے دل کو ملا کر ہے (میر)  
 پیر جن گل کا نہ بدلا کبھی میلا جو کر (صبا)  
 اب مرا ہوش میں آنا تری رسوائی ہے (مولانا محمد علی جوہر)  
 اگر اور کوئی کہتا تو نہ اعتبار ہوتا (نائب لکھنوی)  
 عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی (ناسخ)  
 کیا فائدہ جاتا ہے تو بھی جو پلا چا ہے (میر)  
 بات پہنچی تری جوانی تک (فانی)  
 سانپ جب کاٹ چکا سیکھے جنتِ بیٹھے (فسوں)  
 امید تھی کہ آپ یہاں گھر بنائیں گے (عشق)  
 جو چھلک گئی تو چھلک گئی جو بھری رہی تو بھری رہی (شاہ نیرنگ)  
 وہ مری جیسی نیاز تھی کہ وہیں دھری کی دھری رہی ( )  
 مجھ کو بھی نام یاد ہے اپنے گدا نواز کا (شاد عظیم آبادی)



خواب مٹی نہ ہو کسی کی کوئی نہ مردود و ستار  
جدا ہوا شاخ سے جو پتا غبارِ خاطر ہوا چمن کا (آتش)  
سوتا جو تیرا حال ہے اتنا تو نہیں وہ  
کیا جائے تو نے اُسے کس آن میں دیکھا (سودا)  
جائیں دیکھ لیاں کج ادائیاں دیکھیں  
بھلا ہوا کہ تری سب بُرائیاں دیکھیں (میر)  
ہو گئی شہر شہر رسوائی  
اے مری موت تو بھلی آئی (۵)

ان اشعار سے ہر باذوق آدمی کو اس کا پورا پورا اندازہ ہو جائے گا کہ جتنی تاثیر اور جس عنوان کی تاثیر جیسا سوز و گداز جو دور رس یا رسائی جیسی کیفیت و محورت ان اشعار میں ہے وہ بلند عشقیہ نظموں کے اشعار میں نہیں ملے گی گوا چھٹی نظموں کے اشعار میں بھی فن و زندگی کی بہت قیمتی قدریں ملتی ہیں جن سے ہمارے وجدان کی تشنگی ہوتی ہے اور ہماری تہذیب کو جلا ملتی ہے۔ غزل کا واقعی اچھا شعر، شعر الشعرا ہوتا ہے۔ ایسے شعر میں شعریت کی انتہا یا آخری تہیں نہیں ملتی ہیں۔ ہمارے وجدان و احساس جمال کے سب سے قیمتی وقفے ایسے اشعار میں دوام حاصل کر لیتے ہیں۔ انسانیت ایسے اشعار میں اپنے آپ کو پاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ تہذیب ان اشعار کے آئینے میں اپنی صحیح تصویر دیکھ لیتی ہے ہم ان اشعار میں اپنے آپ کو چھو لیتے ہیں جو اس قسم اپنی روح سے ایسے اشعار میں دوچار ہوتے ہیں مجاز اپنی الوہیت کا احساس کرتا ہے اور جہاں گزراں اپنی ابدیت کا خواب اور تعبیر خواب دیکھ لیتا ہے۔ زندگی پر زندگی کی نئی چھٹیں پڑنے لگتی ہیں۔ نقش و نگار عالم خطوط تقدیس معلوم ہونے لگتے ہیں۔ جنت کا بیاہ کرہ ارض سے ہوتا ہوا ہم دیکھتے ہیں۔ زندگی کی دیوی اپنے سوز و مدوں کے گرد بھانور یا کا دے کا شتی ہے۔ کائنات اپنے داخلی ترین محور پر رقص کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ وجود فی نفسہ معنی وجود بن جاتا ہے۔ جمال اپنی واجب الوجودی کو ہم سے منوالیتا ہے ہم موجودات عالم کے ان آنسوؤں میں نہا لکھتے ہیں جن کی عبارت موج کوثر کو نصیب نہیں اور جن کی حیات آدھی آب حیواں میں بھی نہیں پائی جاتی۔

جنسیت اور جنسی جبلتیں خیر و شر کی آماجگاہ ہیں۔ اس تحقیقی قوت کے لئے اہرن ویزداں کی مسلسل جنگ جاری رہتی ہے۔ جنسیت کی مادی بنیاد لسیات میں پنہاں ہے۔ پھر لسیات سے ابھر کر جنسیت تصویر جمال اور جذبہ عشق بنتا ہے۔ پھر یہ تصور ادھر یہ جذبہ عشق کی شخصیت میں جاری و ساری ہو جاتا ہے۔ عاشق و معشوق کے باہمی ارتباط و اختلاط کے بے شمار شہتہ ہائے پنہاں کردار حسن و عشق کے ہزار ہا پہلو، تصویر جمال و جذبہ عشق سے پیدا شدہ ہزار ہا کوائف و نکات بہت سی لغویاتی حالتیں رونما ہوتی ہیں اور ان کے جمال کا احساس ہوتا ہے۔

عملی طور جنسی زندگی یعنی بوس و کنار و مباشرت کے موقعے زیادہ سے زیادہ کسی کی زندگی میں چند سات ہزار بار آسکتے ہیں۔ زندگی بھر میں ایک ہزار گھنٹے یعنی چالیس پچاس دن میں جتنے لمحے ہوتے ہیں وہ زندگی بھر کے بوس و کنار و مباشرت کے لئے کافی ہیں۔ لیکن جذبہ عشق و تصور جمال یہی نہیں کہ زندگی بھر کے معاملہ ہوں، بلکہ وہ روح ارتقا اور ترقی کا تہذیب کے ضمیر (CONSCIENCE) کا حکم رکھتے ہیں یہ جذبہ اور تصور موت پر فتنے پانے کی ضمانت اور خلافت کائنات کا منصب نامہ اپنے ہاتھوں میں لئے ہوئے ہیں۔ غزل کے ان اشعار کے علاوہ جو محبوب کے جسمانی حسن یا اداؤں کی مصوری کرتے وہ اشعار جو عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی مصوری یا ترجمانی کرتے حقیقت میں تمام انسانوں کے باہمی تعلقات کی مصوری و ترجمانی ہوتے ہیں محبوب کی شخصیت تو ان تعلقات کا محض نقطہ آغاز (STARTING POINT) ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی ترجمانی جن اشعار میں ہوتی ہے وہ ہر ایسے موقع و محل پر عاید ہو جاتے ہیں جہاں طرفین کے درمیان وہی صورت حال پیدا ہو گئی ہے جو اس شعر کی شان نزول یہی ہے۔ یہی راز ہے اشعار غزل کی چمک و گہری و آفاقیت کی، تصویر جمال جذبہ عشق جمال انسانیت اور انسان دوستی کے تصور جذبہ عشق میں منظر



ہوجاتے ہیں اور پھر جمالی کائنات اور عشق کائنات کا تصور جذبہ بن جاتے ہیں۔ پھر اشعار غزل حیات و کائنات کے تمام موضوعات پر تمام پہلوؤں پر محیط ہو جاتے ہیں براہ راست یا بالواسطہ، اخلاق، فلسفہ و دیگر علوم تہذیب انسانی کے مسائل یعنی زندگی سے متعلق تمام مرکزی و ہمہ گیر اصول و خیالات غزل کے دائرے میں آجاتے ہیں بشرطیکہ شاعر ان میں سوز و گداز تاثیر، براہ راست داخل جس، وجداً فرنی، کیف انگیزی، محویت، معنویت، احساس جمال اور ٹھیکہ انسانیت کا لہجہ، ایسا رد عمل لاسکے جو بیک وقت نہ تقلے تہذیب و انسانی جبلت کی دین ہو۔ غزل کے لئے کوئی موضوع یا مضمون مقرر نہیں ہے۔ البتہ ہر غزل غزل کے لئے مقرر مضمون ہے، یعنی جنسی محبت کے علاوہ دوسرے موضوعات بھی غزل کے اشعار میں لائے جاسکتے ہیں بشرطیکہ شاعر کے سوز و درد کی آبی انھیں نکتہ کر چکی ہو اور حیات و کائنات کے اجمالی احساس و تصور کا لب و لہجہ ہم ایسے اشعار کو عطا کر سکیں۔ جن اشعار میں ہنگامیت، تصور کی عصبیت، عینہ علی، سلطنت، شکل یا نیرستا، دلائل کا گورکھ دھندا۔ کوئی لازم (IS M) کٹر فکریات، موزوں نثریت، کسی مخصوص و محدود یا وقتی پر وگرام یا منصوبے کی تکمیل کے لئے۔ پیغام عمل "نئی تصادمات نعرہ بازی، نیم نکتہ یا نیم ہشتہ جذبات، پارٹی بازی، شور و شغف نما خطابت یا صفات، احساس برتری یا رعوت یا اسٹھ یا تقویٰ فروشی

(SELF-RIGHTEOUSNESS) شعور کی جھل لکھا رہی ہوں وہ شعر غزل سے خارج ہے۔ غزل محض دعا یا کوئی معرکہ و مناظرہ نہیں ہے۔ غزل کے اشعار ریاضت پنہاں، انتہائی تخلیقی کرب و تخلیقی نشاط انتہائی محویت و سپردگی (WISE PASSIVENESS) تخلیق و جذبات کے انتہائی خلوص، پاکیزہ ترین جذبات پرستاری، انتہائی شرافت نفس ماہرہ تربیت شعور کی دین ہوتے ہیں۔ غزل نے براہ راست باتیں کہنے کے علاوہ کچھ علائم (SYMBOLS) سے بھی کام لیا ہے۔ کچھ روایتوں اور کلیوں کو بھی وضع کر لیا ہے۔ ساتی بیخاں یا فکریات کے دوسرے لوازمات، جنوں و زنداں، زنجیر، بیمار و خزاں، بلبلی آشیاں، صبا و نفس کارواں منزل، دشت و چین۔ مقتل۔ زلف و رخ۔ درجائیاں، کوئے جاتاں، محفل و انجمن یا ہزم۔ شمع و پروانہ و گردش و دماں۔ فسانہ طور، لیلی و مجنوں، شیریں فریاد و روست زلیخا۔ کعبہ و بیتخانہ۔ کفر و ایمان، داعظ، شیخ، زاہد، زند، عشق، ہوش و مستی، حشر و قیامت، جنت، ایسے تمام الفاظ زندگی کے سیکڑوں اہم و مرکزی و معنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنے کے لئے علائم کا کام دیتے ہیں۔ اشعار میں ہمہ گیری (UNIVERSALITY) ان علائم کے ذریعہ پیدا ہو جاتی ہے البتہ ان علائم کے خلاقانہ استعمال کی توفیق معمولی شاعر کو نہیں ہوتی۔

غزل کی غرض و غائت یہ ہے کہ پہلے غزلوں کے ہزار ہا اشعار کے ذریعہ سے ہماری "تہذیب جنسیت" ہو ہماری شہوانی زندگی اور اس کی ترغیبوں اور تحریکوں میں بہیمیت باقی نہ رہے، ان میں لطافت نرمی، سوز و ساز، رچاؤ، پاکیزگی و تہذیب کی کیفیتیں پیدا ہو جائیں اور گوشت پوست کے تقاضے، نفسیاتی خواہشوں کی تکمیل یا "میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ"، واسے تقاضوں کی تکمیل۔ جنسی بھوک کی تشفی کے ساتھ ساتھ تصویر جمال اور جذبہ عشق سے ہماری شخصیتوں کو غزل کی شاعری مالا مال کرے پھر جذبہ عشق و تصویر جمال عشق کائنات و حسن کائنات کی دولت سے ہمیں مالا مال کر کے ہماری مکمل تہذیب کرے۔ غزل کا ہر اچھا شعر ایک مکمل وجدانیاتی اکائی ہوتا ہے اور ہر ایسی اکائی بیکراں اور لامحدود ہوتی ہے۔ زندگی کے ایک فیسی نظام کی خبر دیتی ہے۔ غزل کے اشعار کی گہرائی یا ان کا وزن یا ان کی بہیمیت علم و فلسفہ اور سائنس کے دلائل نتائج یا دریافتوں یا اصولوں کی گہرائی وزن و بہیمیت سے زیادہ گہری با وزن اور اہم ہوتی ہے۔ شاعری فلسفے سے زیادہ با اخلاق ہوتی ہے۔ اہم اہم عمل سے شاعری زیادہ اہم اور بامعنی چیز ہے۔



خود اشعار غزل میں وہ اشعار زیادہ گہرے اور بامعنی ہوتے ہیں جن میں منطق فلسفہ، علم اور استدلال وغیرہ کم ہوں اور وجدان محض یا خالص کیفیت زیادہ ہو۔ مثلاً:-

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا سجود  
تبدل کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں (غالب)  
کبھی سے حقیقت منتظر نظر آلباس میں مجاز میں  
کہ ہزاروں سجدے تریپ سے ہیں مری زمین نیادیں (اقبال)  
ہستی کے مت فریب میں آجا کیو آسدا  
عالم تمام حلقہ دام خیال ہے (غالب)  
ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود  
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں (۴)  
ہے آدمی بذات خود اک محشر خیال  
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو (۵)  
یہ اشعار بہت بلند و متمدن ہیں یہ فکر یا سب غالیہ کی مثالیں، لیکن ہم ان میں اتنی گہرائی، اتنی معنویت نہیں محسوس کرتے جتنی ان اشعار میں۔

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی  
کچھ ہماری خبر نہیں آتی (غالب)  
اب تو جاتے ہیں بتکدے سے میر  
پھر ملیں گے اگر خدا لایا (میر)  
الہی کیسے ہوتے ہیں جنہیں ہے بندگی خواہش  
ہیں تو شرم دامگیر ہوتی ہے خدا ہوتے (۴)  
باد فغان کو ہم قیاس کیا  
فرق نکلا بہت جو باس کیا (۴)  
وے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام  
آفاق کی اس کار گہرہ شیشہ گزی کا (۵)  
یہی جانا کہ کچھ نہ جانا ہائے  
سو بھی اک عمر میں ہوا معلوم (۵)  
پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ  
افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی (میر)  
عالم کی سیر میر کی صحبت میں ہو گئی  
قسمت سے مجھ کو آج یہ بے دست و پا ملا (۱۰)  
نامرادانہ زلیست کرتا تھا  
میر کا طور یاد ہے ہم کو (۵)  
مرے سلیقے سے میری بھی محبت میں  
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا (۵)  
اس کی محفل سے جو ہم ہو کے بتناگ آتے ہیں  
اپنے ہی آپ سے کرتے ہوئے جنگ آتے ہیں (میر حسن)  
دل چاہتا ہے بزم طرب میں انھیں مگر  
وہ انجمن میں آئے تو پھر انجمن کہاں (حالی)  
دل پھر طراوت کوئے سلامت کو جائے ہے  
پندار کا صنم کدہ دیراں کئے ہوئے (غالب)

یادہ بیکسوں اشعار بھی غالب و اقبال کے ان بلند پایہ اشعار سے گہرے، پرتاثر و بامعنی ہیں جنہیں میں پہلے پہل نقل کر چکا  
گر چکا ہوں۔ کیونکہ ان میں استدلال، خیال، منطقی انداز بیان، خارجی فنکاری یا صناعتی، بالواسطہ کیفیت آفرینی قریب قریب معدوم  
ہیں۔ غزل کے اشعار میں غفلت آتی ہے ٹھیکہ پن سے معمولی جذبات و اردات کی الوہیت کے احساس، کیفیت کے آلاش خیال و  
استدلال سے پاک ہونے سے یعنی کیفیت محض ہونے سے، لہجہ میں انسانیت کی تھر تھراہٹ سے، کم سے کم کے زیادہ سے زیادہ  
بن جانے اور محدود کے لامحدود ہونے کے احساس سے۔ غزل کے وہ اشعار جن میں غزل کی حقیقی روح کار فرما ہے ہمیں تہذیب کا  
یہ سب سے بڑا پیغام دیتے ہیں کہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے بے نام بھوے ہوئے واردات یا ایسے واردات جو بظاہر علم و عمل یا تعمیر  
تاریخ میں نمایاں کیا نیم نمایاں حصہ بھی نہیں لیتیں لیکن جو تہذیب کی جان و ایمان ہیں، میں نے بار بار محسوس کیا ہے کہ جو معنویت



و خدا جس جو خالص انسانیت غزل کے بہترین اشعار میں ہم پاتے ہیں وہ لفظوں کے بہترین اشعار میں کیا ہیں۔ علم میں خیال میں عمل میں بلند سے بلند انداز مشکل سے مشکل فکر میں یا فلسفہ میں وہ گہرائی نہیں ہوتی نہ وہ معنویت جو رہے ہو۔ نہ جذبات یا کیفیت خاص میں ہوتی ہے۔ حالانکہ یہ جذبات و کیفیات کسی علمی مسئلہ کا حل یا جواب نہیں ہوتے وہ دلیلوں سے کوئی بات ثابت نہیں کرتے صرف خالص انسانی روپائے عمل ہوتے ہیں۔ گہرائی عقلی (INTELLECTUAL) چیز نہیں ہے بلکہ ایک جلی، وجدانی یا براہ راست اور بخدادا سطر دکھ ہیں، گہرائی و معنویت منحصر ہوتی ہیں۔ غزل کے اشعار کی خاص صفت ازکا زہ ہے۔ جہاں تک کیفیت و وجدان کے سوئی صدی خالص یا کیفیت محض یا وجدان محض ہونے کے تعلق یا ذہنی معانی کی تلاش سے پاک و آزاد یا معرا ہونے کا سوال ہے غزل کے بڑے بڑے شاعر یا شاعر کو اس میں سوئی صدی کامیابی نہیں ہوتی۔ عقل و خیال کیفیت کی ضد ہیں لیکن الفاظ شعر عقل و خیال کی عزت یا گراں باری سے سوئی صدی آزادی حاصل نہیں کر سکتے۔ اچھے سے اچھا شعر قریب قریب شعر ہوتا ہے یا شعریت کی طرف اشارہ کر کے رہ جاتا ہے یہی کیا کم ہے۔

بہت آہستہ آہستہ ہے نگاہ شاعرِ فطرت  
رخ ہستی سے چادر سی نگر سر کا ہی جاتی ہے  
وہ عالم ہوتا ہے مجھ پر جب فکرِ غزل میں کرتا ہوں  
خود اپنے خیالوں کو ہم میں ہاتھ لگاتے دیتا ہوں  
یہ میری نوے نیم شبی اشکِ انجم میں ہنسائی ہوئی  
اڑ جاتی ہیں خندیں ہندیوں کی کیا جائے میں کیا کرتا ہوں  
جہاں تک آئینہ الفاظ یا ساغر الفاظ کا تعلق ہے حقیقی غزل کے اشعار کا حسن شعریت اور بارہ کیفیت آئینہ گداز و جام گداز ثابت ہوتے ہیں۔ الفاظ اشعار سوز شعریت میں گھلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔  
شعریت اپنی انتہائی منزلیں کامیاب اشعار غزل میں مل کر رہتی ہوئی نظر آتی ہے۔ چھوٹی باتیں اپنی عظمت، معمولی باتیں اپنی فصول کا دی، آنی جان چیزیں اپنی ابدیت کا اعلان کرتی ہیں۔ یہ ہے اشعار غزل کی ماہیت، اصلیت و نوعیت، اشعار غزل میں انسانیت کو اپنا ہوش آجاتا ہے۔

حاصلِ جن و عشق بس ہے یہی آدمی آدمی کو پہچانے

اور یہی حاصلِ غزل بھی ہے۔

غزل کے اشعار میں بسا اوقات ایک لفظ یا دو تین لفظوں کا کھردرا جادو کا حکم رکھتا ہے۔ پہلے مستمع کے کئی سارج ایک معمولی لفظ یا ٹکڑے سے ہو جاتے ہیں۔ یہ الفاظ بہت ٹھنڈے، بہت سبک، بذاتِ خود بہت معمولی و کم حیثیت بلکہ کبھی کبھی اپنا مکمل مفہوم رکھنے والے ہوتے لفظ بھی نہیں ہوتے ہیں۔ کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ کیا جانے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

لفظ - اتنا - معنویت، شعریت، کیفیت و نشریت کی شدت سے تھر تھرا رہا ہے۔

نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دُعا کہ میر

کتاب جو دیکھوں اُسے میں بہت نہ پیا آئے

یہی حال - اتنی بھی - اور - بہت - کا ہے۔

جگر کا شعر ہے۔

مری بین درِ محبت نے جان ہی مجھے دی

زمانہ دوسری کر دٹا ہر لئے والا کھتا

لفظ - ہی - کی قوت کا انداز دیکھئے۔



جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے  
ہمارے ساتھ کے بیمار " اور اسی دوسرے مصرعہ میں " مر گئے " کے خفیہ موتی موتی پر غور کریں۔  
مر جاتے جو اس گل بن سارا یہ خلل جاتا نکلا ہی نہ دم در نہ کاٹا سا نکل جاتا  
لفظ " ہی " کی سحر آفرینی دیکھئے۔

ہے جس کی تلاش اے دل وہ ذات نہیں ہوتی ہر نور کے پتلے میں ہر بات نہیں ہوتی  
ہر بات نہیں ہوتی " کی اشاریت و معنویت کیونکر بیان ہو۔  
زندگانی کی حقیقت سے نہیں ہم واقف موت کا نام جو بیٹے ہیں تو مر جاتے ہیں  
" تو مر جاتے ہیں " میں کیا کیا کہہ دیا گیا ہے۔

ایک وہ بال ہیں جو ہیں سرگردن کو و بال ایک وہ بال ہیں جو تباہ کر جاتے ہیں  
جلتے ہیں " کی روایت میں ایک دنیائے معانی پنہاں کر دیا گیا ہے۔  
پہلو میں نگار ہا کھد میں جام اس وقت تو بادشاہ کیا ہیں  
" اس وقت تو " اس مکرے میں کتنی ڈرامائی کیفیت ہے۔  
بے وفا کچھ نہیں تری تقصیر مجھ کو میری وفا ہی راس نہیں  
" ہی " کا نگر اپھر دیکھئے۔

میں بحر میں مرنے کے قریں ہو ہی چکا تھا تم وقت پر آپہنچے نہیں ہو ہی چکا تھا  
نہیں ہو ہی چکا تھا " میں کوئی لفظ لغوی حیثیت سے بذات خود کوئی وزن نہیں رکھتا۔ لیکن نرمی بیان و قوت بیان اس مکرے  
کی آپ اپنی مثال ہیں۔

ایسے الفاظ جیسے ہی، بھی، تو، سو، تجھے اے دیدہ گریاں نہ ہوا کھا سو ہوا) کیا، کون، کب، کہاں، جہاں، سا  
سی، بات، چیز، تم، لوگ۔ جو لغوی لحاظ سے بے بساعت ہیں ان میں ایک کائنات معانی غزل کے اشعار میں ملتے ہیں " کم سے کم "۔  
زیادہ سے زیادہ " ہو جاتا ہے۔ ہو میوہ پختی میں جس طرح (DILUTION) (تخفیف) سے زور اور شدت پیدا ہو جاتی ہے۔  
اسی تم اصل ایسے الفاظ کا اشعار غزل میں ہوتا ہے۔ نرم ترین شعلے کا زخم، زخم شمشیر سے زیادہ کاری ہوتا ہے۔ بتوں قدر کھولناں کے  
جزو کل سے عظیم تر ہے (THE PART IS GREATER THAN THE WHOLE)

دوسرے اصناف سخن میں صرف ایک لفظ یا ایک معمولی مکرے سے اتنی معنویت پیدا کرنا مشکل ہے۔ شہنوی ترانہ شوق کا  
ایک شعر یاد آتا ہے۔

چشمے کو دواں کیا دواں ہے دریا کو دواں کیا دواں ہے

دونوں مصرعوں میں ردیف یعنی لفظ " ہے " بہت بلیغ ہے۔ غزل اور دوسرے اصناف سخن میں فرق و منفار ت ہوتے ہوئے بھی ایک مماثلت  
و مطابقت ہے اسی سے نظموں میں بھی کبھی کبھار صرف ایک لفظ کا جادو کارگر ہو جاتا ہے۔ اہل فن کے نزدیک اور ان کے مقلدوں نے بسا اوقات  
ہماری بیل چال کے ان مکرڑوں کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ شعر میں ایک خارجی بذلہ سخن، ایک خارجی مضمون تو پیدا ہو گیا لیکن سنجیدہ  
معنویت نہیں پیدا ہوئی۔ انتہائی چابک دستی کے ساتھ بھی معذمرہ کے مکرڑوں کا سطحی استعمال استاد ہی ہو تو غزل کی شاعری نہیں ہے۔



غزل ایک نغمہ (LYRIC) ضرور ہے لیکن کامیاب ترین غزل میں نغمہ کی بجائے ہم تحت النغمہ (SUBLYRICAL) کی کیفیت پائیں گے۔ یعنی اپنی غنائیت میں تخفیف کر کے غزل اس میں خاموشیوں کو یا سکوت ہائے سرمدی کو سمجھتی ہے۔ صرف سبک سے سبک اور کہے کم الفاظ ہی سے کام لے کر نہیں صرف چھوٹی سے چھوٹی بکری استعمال کر کے نہیں بلکہ شدت جذبات اور انتہائی بے قراری کو بھی بھراؤ اور سکون دیکر ان کی مقدار میں فراوانی آفریں خلقاۃ تخیف کر کے غزل کو تحت الغنا بنا کر غزل اپنے آپ کو وہ بیکرانی عطا کرتی ہے جسے کہیں سے کہاں پہنچا دیتی اور کیا سے کیا بنا دیتی ہے۔ یہ ہے غزل کی تکنیکی ماہیت۔ یہ ہے غزل کی خود تخفیف، یہ ہے غزل کی وہ کوشش فنا جو اسے بقائے دوام عطا کرتی ہے جو اس کی نفسیوں کو ہتھوں میں بدل دیتی ہے جو غزل کی اکائیوں پر سبے شمار صفریں لگا دیتی ہے۔ یا یوں کہئے کہ غزل وجدان کے حساب و کتاب میں معنی صفر و فلسفہ صفر کو بردے کا رلاتی ہے۔ مگر کوئی زیادتی یا افراط بنا کر غزل کا معجزہ ہے تجھے اہل دل کی خبر نہیں کہ بھسے خزانے لٹا گئے یہ گداگرانِ دیار غم یہ قلندرانِ تہی کدو دہریں مجروح کوئی جادواں مضمیوں کہاں میں جسے چھوٹا گیا وہ بیکراں ہوتا گیا

ایک غزل کے اشعار میں یعنی غزل کے اجزائے ترکیبی یا عناصر ترکیبی میں باہمی ربط و تعلق کیا ہوتا ہے؟ مفردات غزل میں کوئی ترکیب پنہاں عمل پیرا ہوتی ہے یا نہیں؟ اشعار غزل کی اکائیاں مگر کسی بڑی اکائی یا ایک مقدار سالم کو بردے کا رلاتے ہیں یا نہیں، مختلف عنوانات و موضوعات کے ہم قافیہ دہم ردیف اشعار میں اگر کوئی نفسیاتی یا شعوری رشتہ ہے تو وہ کس قسم کا رشتہ ہے۔ اشعار غزل میں کوئی نظام خیال ہوتا ہے یا نہیں۔

اب سے تقریباً نصف صدی پہلے یہ سوال اٹھا یا گیا اس وقت ہمارا تنقیدی شعور اس رنگ تغزل سے بجا طور پر بیزار تھا جس میں داخلیت اور وحدہ آفرینی کم تھی اور۔ مضمون آفرینی کی جس میں بھرمار تھی۔ غزلوں میں مضامین "یا خشک دبے کیف خار جی جزئیات کی بھرمار ہوتی تھی اور غزل کامرکزی سوز و ساز قریب قریب ختم ہو چکا تھا۔ ناسخ کے زمانہ سے قریب قریب سو برس تک اشعار غزل میں بکر، قافیہ و ردیف کا رشتہ ایک زبردستی کا رشتہ ایک اداسی سنبندہ بن کر رہ گیا تھا۔ غزل بجائے ایک منظم بزم کے ایک بھیر سی بن کر رہ گئی تھی۔ ہماری تنقید جو اس صدی کے شروعات یا آخری صدی کے اواخر میں نئی نئی بیدار ہوئی تھی کبھی کبھی سرے سے صنفِ غزل ہی سے اظہارِ بیزاری کر بیٹھی تھی۔ اس تنقیدی بیداری پر انگریزی نظموں کی ہیئت کا بھی اثر تھا۔ لیکن اب جبکہ نصف صدی سے غزل کی نشاۃ ثانیہ ہمارے درمیان جاری ہے ہم غزل کے متعلق زیادہ جتنی تلی رائے قائم کر سکتے ہیں۔ آج ہمارا تنقیدی شعور غزل آشنا ہو چکا ہے۔

بات یہ ہے کہ غزل کے مختلف اشعار میں کسی ربط ظاہر و باطن کا سوال ماہیت غزل و ہیئت غزل کے باہمی رشتوں کا سوال ہے۔ غزل کی ماہیت ہی میں غزل کے بیرونی ماہیت کے بہت سے امکانات یعنی غزل کے تمام داخلی و خارجی امکانات پنہاں ہیں، شرط صرف اتنی ہے کہ ہمارا مزاج، مزاج غزل سے ہم آہنگ ہو۔ یہ شرط بڑے بڑوں سے بسا اوقات پوری نہیں ہو سکتی ہے۔ انیس کے مرتبہ کا شاعر مزاج غزل سے بیگانہ تھا۔ جہاں تک خود غزل کہنے کا تعلق ہے آزاد و شبلی (جن میں ایک نے اردو غزل اور دوسرے نے فارسی غزل کی تاریخ لکھ کر خوب داد سخن دی ہے) کی طبیعتیں بھی، ناسخ اور مدرسہ ناسخ کے شعرا کی طبیعتیں بھی مزاج غزل سے ہم آہنگ نہیں تھیں۔ جہاں تک غزلوں سے متاثر ہونے کا سوال ہے پریم چند ایسا ادیب اور دوسرے بڑے بڑے دھاتی ادیب عمائدین کے رہے ہیں۔ غزل کا کلچر سب کے پتے نہیں پڑتا۔ حقیقی غزل کے مزاج سے عوام و خواص دونوں میں انہیں لوگوں کے مزاج مال میں کھاتے ہیں جن کی فطرتوں میں غزل شناسی کے دہریہ امکانات ہوتے ہیں۔



ہاں قوافی شعار غزل میں ربط باہمی یا کوئی نظام ہوتا ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟ غزل ایک بنیادی مذاق زندگی کی پیداوار ہے۔ غزل کے اشعار معاملات حسن و عشق پر زیادہ تر مشتمل رہے ہیں۔ پھر حیات و کائنات کے بے شمار پہلوؤں سے غزل کے علائم، روایات و کلیات و مسلمات ہمیں کچھ مرکزی حقایق کو اُلفت یا واردات منتخب کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ اشعار غزل کا ایک مجموعی اثر (CUMULATIVE EFFECT) ہم پر پڑتا ہے اور اس طرح ہمارے وجدان میں ایک داخلی نظام رونما ہوتا ہے۔ اشعار غزل میں منطقی تسلسل یا عقلی تسلسل نہیں ہوتا بلکہ ایک وجدانی ہم آہنگی ہوتی ہے ایک خاص مرکزی وجدانی ردِ عمل عاشق و معشوق کے تعلقات، انسان سے انسان کے تعلقات، انسان کا اپنے آپ سے تعلقات، انسان کے زندگی سے رشتے کائنات سے ہم آہنگی اور پہاں رشتے۔ زندگی کے غم و دکھ درد۔ زندگی کی خوشیاں، دنیا سے مانوسیت اور شعور وجدان کائنات سے پیدا ہونے والے استعجاب، مناظر فطرت کی علمایی و اشاریاتی معنی خیز ہیں، زندگی کے وہ خواب اور وہ تصورات جن کے بغیر زندگی، زندگی نہیں رہتی وہ کچھ ہو سکتا یا وہ کچھ ہو سکتے کی تمنا جو علم، فلسفہ، مذہب، اخلاق، عمل، دنیاوی کامیابیاں، جاہ و ثروت، شہرت و عزت میں سے کوئی چیز یا یہ سب چیزیں مل کر کسی کو نہیں دے سکتیں، وجود کے براہ راست خود ہزار اقدار کے حامل ہونے کا احساس وہ حس کائنات (WORLD FEELING) پیدا کرنا جس کے بغیر ہم اس آفاق کے حقیقی باشندہ یا شہری بن ہی نہیں سکتے۔ وہ سوز و ساز وجود جس کے بغیر زندگی مہذب ہو کے بھی ویران رہتی ہے۔ اجتماعی زندگی کے جذبات و محرکات کی ترجمانی اور تنقید، شعور زندگی کو نظیف بنانے کا عمل، زندگی کو کیفیت آورد و طمانیت بخش بنانے کا اہم ترین تعمیری و تخلیقی کام، معمولی سے معمولی واردات و مناظر کی معنی خیزی کا احساس کرانا۔ وجدان کی پرورش تربیت اور نشو و نما ہماری بکھری ہوئی شخصیتوں کو اندر سے سالم بنانے کا عمل، تمدن میں داخلیت و معنویت پیدا کرنے کا عمل۔ کائنات و حیات کو انسانیت کے مزین کرنے کا اہتمام غزل ان تمام اہم ترین اغراض کی تکمیل و تدوین اپنے مخصوص طریقہ عمل اپنی مخصوص تکنیک سے انجام دیتی ہے۔ بظاہر منتشر خیالات و موضوعات کو اشعار غزل میں منسلک کر کے یا پردے کے ایک نظام وجدان کو مختلف طریقوں سے جلوہ گر کرنا یہ کام ہے غزل کا۔ اشعار غزل کا ایک بحر میں ہوتا ہم قافیہ و ہم ردیف ہونا اس عالم و اس کیفیت کو پیدا کرنا غزل کا مقصد ہے۔ قافیہ و ردیف زبردستی کی چیزیں، فرد عاتی عناصر نہیں ہیں۔ بلکہ صوتی ہم آہنگی کے ذریعہ معنوی ہم آہنگی کی جنکار پیدا کرنے کے آئے ہیں۔ یہ ہے غزل کی ماہیت و ہیئت اور ان کے ربط باہمی کی داستان۔ یہ کام بڑی احتیاط کا ہے۔ خدا نظر و نظر ہاتھ جو کے کہ کار و بار و غزل میں گڑ بڑی رونما ہوئی۔ غزل کا ایک ایک شعر کہنے میں شاعر اپنی پوری شخصیت و صلاحیت کو صرف کر دیتا ہے۔

توجہ کا یہ ارتکاز مہر و نیت و محویت و یکسوئی کا یہ عالم عقلی و منطقی طور کی مسلسل نظم گوئی میں نہیں ہوتا۔ غزل ہر کامیاب شعر جمیت خیال کی مکمل مثال ہوتا ہے۔ ہر شعر بجائے خود غزل ہوتا ہے۔ نظموں کے اشعار اتنے مشغول نہیں ہوتے ان کی شخصیت اتنی سالم و مکمل نہیں ہوتی۔ غزل کا ایک شعر کہنے کے بعد دوسرے شعر میں شاعر کیا کہے گا۔ اسے شاعر خود نہیں جانتا، پہلے شعر کی طرح دوسرا شعر بھی ایک غیبی عمل سے اس کے وجدان میں جنم لے گا۔ شاعر کو دوسرا شعر اور اس کے بعد کے اشعار کہنے میں نئے قافیوں کو کسی طرح باندھ دینا نہیں ہے بلکہ قوافی غزل میں ایسے خیالات و محسوسات کو ڈھالنا ہے، جن میں انتہائی باہمی آہنگی ہے اور جو فکر وجدان کے ایک نظام کی تخلیق کریں گے۔ مختلف اکائیوں سے ایک بڑی اکائی بنائیں گے۔ اشعار کی صورتی و معنوی ہم آہنگی سے زندگی کے مختلف مرکزی پہلوؤں کی ہم آہنگی کا احساس کرائیں گے۔ غزل کا ہر شعر ہماری روحانی زندگی کی ایک



واروات ترقی ہے اور مطلع سے مقطع تک کے اشعار مختلف ہم آہنگ در و باتوں کے باہمی، تدریجی و مجموعی اثر سے ہم پر ایک ایسا عالم ظاہری کریں گے جیسا کہ زندگی کے بہت حادثات، واقعات، مشاہدات و اثرات زندگی کے متعلق ایک مجموعی اور واحد کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اشعار غزل کا انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہونا کیا۔ ہر شعر ایک جمعیت خیال سے مل کر ایک جمعیت حال و حال، ایک وجدانی ملک کا پیدا ہو جانا۔ غزل مسلسل و مدلل نہیں بلکہ ہم آہنگ تاثرات و تصورات مجموعہ ہوتی ہے۔ غزل میں وحدت پیدا کرنے میں لہجہ، صورتیات (SOUND PATTION) کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

اب روح کے لئے ملک ہے جو حال تھا صورت پکڑ گیا جو تھا را خیال تھا (علیم کا شغف)  
داخل شخصیت کے خط و خان یا اس کی روپ ریکھاؤں کے لوح و نزاکت کی تخلیق میں غزل اپنے خاص انداز سے کارگر ہوتی ہے۔

## ادب کا اعلیٰ معیار ہمارا معیار ہے

# نیادور

کا نام اس معیار کی ضمانت ہے

- نیادور تخلیقی ادب اور زندہ شعور کا نمائندہ ہے
- نیادور نے کبھی تشنگان ادب کو مایوس نہیں کیا ہے
- کسی قوم کی روح کا اظہار اس کے ادب سے ہوتا ہے اور نیادور کا ہر شمارہ اسی روح کا مظہر ہوتا ہے
- نیادور کے ہر شمارے میں اردو کے بہترین لکھے والوں کی بہترین تخلیقات شامل ہوتی ہیں اور خاص طور سے نیادور کے لئے لکھوائی جاتی ہیں۔
- نیادور کا شمارہ ۴۴، ۴۵، ۴۶ اپنی ساری بہترین روایات کے ساتھ شائع ہو گیا ہے۔ اس شمارے کے چند لکھے والے:-

★ ن۔م۔ناشد ★ ابوالفضل صدیقی ★ ڈاکٹر محمد حسن فاروقی ★ انتظار حسین  
★ جمیل جالبی ★ سلیم احمد ★ جمیلہ ہاشمی ★ آمنہ ابوالحسن  
★ شمیم احمد احمد بہت سے دوسرے۔

چار صفحات قیمت: ۳ روپے

منیجر: سہ ماہی نیادور پیر الہی بخش کالونی ۱۰ کراچی ۷



# شعر اور غزل

(پروفیسر مجنوں گورکھپوری)

انسان کے جدِ ثقافتی اکتسابات میں جو اس نے تاریک ترین زمانہ قبل تاریخ سے اپنا تک حاصل کئے ہیں۔ سب سے اہم سب سے اعلیٰ اور افضل اور سب سے زیادہ قابلِ فخر وہ اکتسابات ہیں جن کو مجموعی طور پر فنون لطیفہ کہا جاتا ہے اور جن کی ابتداء اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ انسانِ دانا (HOMOLA PIENS) کی ہستی بلکہ ہم تو یہ کہیں گے کہ فنون لطیفہ کی پہلی داغ بیل اس وقت پڑی جب کہ اس نوعِ حیوانی نے جس کو بشرِ نما (AKTHROPOID) کہتے ہیں خطرات کی مدافعت اور اپنی حفاظت اور زندگی کی روزمرہ ضروریات کے لئے درختوں کی ٹہنیاں اور پتھر کے ٹکڑے تراش کر اپنے لئے آلات بنانا سیکھا۔ کیا جاوآ میں کیا پیکنگ میں کیا افریقہ میں اور کیا مغربی یورپ میں، جہاں جہاں قدیم ترین۔ نیم انسانی مخلوق (HOMO NIDS) کے آثار پائے گئے ہیں وہاں وہاں یہ بھی شہادتیں ملی ہیں کہ وہ لکڑی، چٹاق اور دوسرے پتھروں سے ایسے اوزار بناتے تھے جن سے وہ مختلف موقعوں پر مختلف کام لیتے تھے۔ آج فنون لطیفہ ارتقاء اور تہذیب کی بے شمار منزلیں طے کر کے جس بلندی پر ہیں اس سے صحیح اندازہ لگانا بڑا تاریخی درک چاہتا ہے کہ ان کی بنیادیں کتنے ادنیٰ اور کس قدر نظری محرکات ہیں اور ان کے اولین نمونے ہمارے آج کے معیار سے کیسے بگڑے اور بے قرینہ تھے۔ اس جنگ کو گزری ہوئے، پانچ لاکھ سال نہیں تو کم سے کم ڈھائی لاکھ سال ضرور ہو چکے ہیں۔

انسان کی اختراعی کوششوں میں سب سے زیادہ پرانی اور سب سے زیادہ جہتم بالشان اور جلیل القدر وہ کوشش ہے جو بعد کو فنکاری (ART) کے نام سے موسوم ہوئی اور جس کی جڑیں انسان کی ذاتی اور سماجی ضرورتوں میں اور اس کی زندگی کی ہمہ سمتی فلاح و بہبود کے اغراض میں دور تک پھیلی ہوئی ملیں گی۔ "فن برائے فن" کے تصور سے حیات انسانی کی تاریخ بالکل نا آشنا ہے۔ ہر زمانے کا فن اس زندگی کی بدولت زندہ رہا ہے جس کے نقش اس نے پیش کئے ہیں، فن ہمیشہ ایک مخصوص معاشرہ کے بطن سے پیدا ہوا۔ اور فن کا سرچشمہ ارضی اور مادی زندگی ہے۔

فنون لطیفہ کی سب سے زیادہ تربیت یافتہ اور سب سے زیادہ لطیف صورت ادب یعنی الفاظ کا فن ہے جو سنگ تراشی اور مصوری کے بعد وجود میں آیا اور ادب کی سب سے زیادہ قدیم سب سے زیادہ فطری اور سب سے زیادہ مقبول عام شکل شاعری ہے اور شاعری کی سب سے زیادہ بے ساختہ اور سب سے زیادہ پاکیزہ صنف وہ ہے جس کے لئے فارسی اور اردو میں عربی لفظ "غزل" استعمال ہوتا ہے اور جس کو دوسری زبانوں میں گیت۔ نغمہ یا مزماریہ یا غنائیہ یعنی (LYRIC) کہتے ہیں۔ اس خیال کی وضاحت آگے چل کر خود بخود ہو جائے گی مگر اجمالاً ہم کو یہ بات ذہن میں رکھنا چاہئے کہ شاعری معصوم انسان کی معصوم زبان اور اس کا پہلا ذبیحہ اظہار و ابلاغ ہے۔

ہم اس فضول اور لاعا حاصل بحث میں پڑنا نہیں چاہتے کہ دنیا کا سب سے پہلا شاعر کون ہے اور سب سے پہلا شعر کس نے



کہا۔ سامی روایت کے مطابق سب سے پہلے جس نے شعر کہا وہ آدم تھے۔ ان کے صانع اور نیک بخت بیٹے بائبل کو ان کے باغی اور سرکش بڑے بیٹے قابیل نے جذبات سے مغلوب ہو کر قتل کر دیا اور یہی حادثہ ان کی شعر گوئی کا محرک ہوا یعنی پہلے اشعار غم کے اظہار میں کہے گئے اور اصطلاحاً حادثہ مرثیہ کے تحت میں آتے ہیں، اس موقع پر ہم مولوی جماعت کی اس تکرار سے بھی گزر کر یہ گئے جو ظہور اسلام کے بعد شروع ہوئی۔ شاعری کو جنون یا جادو ٹونے کی قسم قرار دیا گیا تھا۔ اس لئے آدم نے شعر نہیں کہا بلکہ نثر میں اپنے غم کا اظہار کیا، ان لوگوں نے دد نکتوں کو نہیں سمجھا ایک تو یہ کہ اصل شاعری کے لئے عرضی وزن اور قافیہ لازم نہیں ہیں دوسرے یہ کہ ہر معیاری شہ پارہ کی اصل روح ایک اندرونی آہنگ ہوتا ہے جو شعر کے باہری اور ظاہری آہنگ سے کہیں زیادہ بلیغ اور پرکیت ہو سکتا ہے۔ بہر حال سامی روایت یہی ہے کہ دنیا کا سب سے پہلا شاعر وہ مخلوق ہے جس کو اساطیری تاریخ میں آدم کہتے ہیں۔ خسرو کا یہ شعر اسی روایتی عقیدہ کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

ماہمہ دراصل شاعر زادہ ایم      دل بایں محنت نہ از خود دادہ ایم  
اور صائب کا شعر تو ضرب النثل ہو گیا ہے۔

آں کہ اول شعر گفت آدم صفتی اللہ بود      طبع موزوں صحت فرزندى آدم بود

یہ سب تخیلی باتیں صحیح ہوں یا غلط لیکن ایک بات یقینی ہے کہ حیوان ناطق میں جس کسی نے بھی سب سے پہلے اپنے ذاتی تاثرات کا بے ساختہ اظہار موزونیت کے ساتھ الفاظ میں کیا وہ دنیا کا پہلا شاعر ہے اور اگر محی الدین ابن عربی جیسے ارباب بصیرت و ادراک کا یہ خیال صحیح ہے کہ ایک آدم نہیں بلکہ سینکڑوں آدم گزرے ہیں تو بیک وقت کئی شخصیتیں ایسی نکلیں گی جنہوں نے پہلے پہل شعر کہے ہوں گے۔ بہر صورت یہ دعویٰ تو اپنی جگہ ناقابل تردید ہی معلوم ہوتا ہے کہ "طبع موزوں" اور "شاعری"۔ "فرزندى آدم" کی علامتیں ہیں اور جو حکم شاعری کے بارے میں لگا یا گیا ہے وہ انسان کے تمام جمالیاتی تجربات و اکتسابات پر صادق آتا ہے۔ انسان کو دوسرے حیوانات سے جو خصوصیتیں ممتاز کرتی ہیں، ان میں دو بہت اہم ہیں۔ ایک حسب حاجت آلات و اوزار بنانے کی قابلیت اور دوسری قوت ناطقہ یا گویائی اور گویائی کی سب سے زیادہ چچی ہوئی صورت شاعری ہے جو بنی آدم کی ہزار اور رفیق ازلی ہے۔

قدرت کی پیدا کی ہوئی تمام مخلوقات میں انسان سے زیادہ نادرک، اس سے زیادہ مجبور اور ہر طرح کی آفات ارضی و سماوی میں گھری ہوئی اور اس سے زیادہ غیر محفوظ کوئی دوسری مخلوق نہیں۔ جب ہم سب سے پہلے انسان سے روشناس ہوتے ہیں تو اس کو ایک تنگ، ضعیف الاعضاء وحشی پاتے ہیں جس کے پاس اپنی حفاظت کے لئے نہ تو قدرت کی طرف سے جہتیا کئے ہوئے ذرائع ہیں اور نہ ابھی خود وہ اپنی آسائش اور تحفظ کے لئے اوزار اور اسلحہ ایجاد کر چکا ہے۔ وہ ابھی جانوروں میں ایک ادنیٰ جانور ہے۔ اور سب سے زیادہ کمزور۔ بے بس۔ بزدل اور ہر وقت ہمارے ہنر والا جانور ہے جو چار طرف اپنے سے زیادہ توانا اور مہیبت ناک دندوں اور گزندوں میں گھرا ہوا ہے۔ ان خوفناک اور مہلک طاقتوں سے بچنے کے لئے اس کے پاس سوا درختوں کی ٹہنیوں اور پتھروں کے ٹکڑوں کے کچھ نہیں ہے۔ آگ کی راحت بخش گرمی اور روشنی سے وہ بالکل نا آشنا ہے۔ دن بھر اپنی خوراک کے لئے چڑیوں کھانڈوں جنگلی پھلوں اور سالک پات کی جستجو میں سرگرداں رہتا اور رات کو کھٹے میدانوں میں آسمان کی چست کے نیچے خوف و ہراس کے عالم میں چڑ کر سیر کر دیتا۔ یہ کتنی ہمارے مویش اعلیٰ کی روزانہ زندگی۔

انسان کو حیانت نفس اور بقلے نسل کے لئے کیسی مصیبتوں اور آزمائشوں سے گزرنا پڑا ہے اور عناصر قدرت اور کائنات



کی تمام ناموافق قوتوں سے اپنے کو پہلے مامون رکھنے اور پھر بعد میں ان پر قابو پانے کے لئے کتنی محنت اور مشقت برداشت کرنا پڑی ہے؟ آج ہم تہذیب و ترقی کے اتنے مدارج طے کر چکے کے بعد اس کا صحیح اندازہ نہیں کر سکتے۔ راحت کی خواہش، عیش و فراغت کی جستجو، فطرت حیوانی کا بہت عام اور ممتاز میدان ہے۔ بہایم بھی قدرت کی شدتوں سے پناہ مانگتے ہیں اور اپنے لئے سکون اور آرام کی صورت تلاش کر لیتے ہیں۔ لیکن انسان صرف راحت طلب اور عیش کوئی جانز نہیں ہے۔ وہ جتنا ہی سُست نہاد ہے اتنا ہی متحمل جفاکش اور سخت کوش بھی ہے۔ تحمل اور جفاکشی نے اس کے اندر وہ توانائیاں پیدا کیں جن سے دوسرے جانور محروم ہیں، مخالف خارجی حالات و عوارض کے مقابلے اور ان کی برداشت سے انسان میں ادراک، تعقل اور تفکر پیدا ہوا اور مسلسل محنت اور پے پے سعی و عمل نے جمالیاتی شعور کی تخلیق کی اور یہ شعور ہر غلطی اور ہر نئی کوشش اور نئے تجربے کے ساتھ ترقی کرتا رہا۔

وہ خصوصیت جس کو جمالیات کی اصطلاح میں قرینہ یا آہنگ یا نال سم کہتے ہیں ظہور انسان سے پہلے بھی نظام قدرت میں موجود تھا، غیر انسانی کائنات بھی قرینہ (SYMMETRY) یا آہنگ (RHYTHM) سے کبھی خالی نہیں رہی، اس لئے کہ قوت کا وجود بغیر حرکت کے ناممکن ہے اور حرکت بغیر آہنگ محال ہے۔ آہنگ آفرینش کا پہلا عنصر ہے۔ انگریزی کے ایک شاعر کا قول ہے:-  
 "ایک آہنگ سے، ایک فردوسی آہنگ سے اس کائنات کے ڈھانچے کی ابتدا ہوئی، اسی آہنگ کو صوفی نے حسن ازل کہا اور شاعر نے محض حسن۔"

لیکن قدرت کی تخلیقات میں یہ آہنگ باوجود عالمگیر ہونے کے نہایت ختم اور ناقص تھا۔ انسان نے اپنی مشقتوں اور ریاضتوں سے خلقت کو سنوارا ہے اور نظام قدرت میں جو بھدا ہیں تھا اس کو دور کیا ہے۔ اس نے فطرت کے ناقص آہنگ کی تہذیب و تحسین کی ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ انسان کی فن کاری قدرت کی تخلیق پر اضافہ ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ چٹیل میدان، بنی ووق دشت و بیاباں، پرشکوہ پہاڑ اور وادی ذخار، دریا اور سمندر پیدا کرنا پڑی خلاق مشیت کا کام تھا، لیکن پھلواڑی لگانا، باغ مرتب کرنا، کھیت تیار کرنا دریاؤں اور سمندروں میں کشتیاں رواں کر دینا، ہیبت ناک اندھیرے میں اپنی کوشش سے روشنی پیدا کر دینا، مخقر یہ کہ زمین اور آسمان کے عناصر اور قوتوں کو اپنے اختیار میں لا کر ان سے حسب مراد کام لینا یہ سب بھی معمولی تخلیقی قوت کے مظاہرے نہیں ہیں۔

فن کاری کی ابتدا براہ راست محنت سے وابستہ ہے۔ وہ محنت جس نے انسان کی زندگی کو دوسرے مخلوقات کی زندگی سے زیادہ مقدس، زیادہ مبارک اور زیادہ خوش آئند بنایا اور فن کاری کی لطیف ترین صفت ہونے کی حیثیت سے شاعری انسان کی محنت آگین زندگی کا بہترین حاصل ہے۔

شاعری کا تعلق ابتداء ہی سے حیات انسانی کے اغراض و مقاصد اور اس کی فلاح و ترقی سے ہے۔ اس کا آغاز تمدن کے اس زمانے میں ہوا جس کو خرافیات (MYTHOLOGY) کا اولین دور کہتے ہیں۔ شاعری جادو ٹونے کے ساتھ وجود میں آئی۔ شعر کے قدیم ترین نمونے منتر یعنی جادو کے وہ بول ہیں جو قدرت کے بیدار و فوق البشر عناصر اور ناقابل تسخیر قوتوں کو راضی رکھنے یا ان پر فتح پانے کے لئے بنائے گئے۔ قدیم انسان عناصر قدرت کو ادراج سمجھتا تھا اور نیک روجوں کو رام کرنے کے لئے ان کی شان میں بھجن کہتا تھا یا پھر خبیث روجوں کو زیر کرنے کے لئے افسوں یا منتر بناتا تھا۔ یہ عناصر پرستی اور صنمیات کا دور تھا جو آگے ترقی کر کے مذہبی دور ہو گیا۔ آج جو کام حکمت اور فلسفہ سے لیا جا رہا ہے وہی کام ہمارے نیم تہذیب اجداد نے مذہب سے لیا۔ مذہب کائنات کو سمجھنے اور خلقت کی تشریح و تاویل کرنے کی قدیم ترین کوششوں میں سے ہے۔ علم اور اخلاق، معاشر



اور تمدن، اقتصادیات اور عمرانیات۔ غرض کہ انسان کی ساری فکری اور علمی زندگی تہذیب و ترقی کا پہلا اور صنم پرستی تھا جس نے بعد کو مذہب کی مہیئت اختیار کی۔ پرانے زمانے کی شاعری کے جو نمونے ہم تک پہنچے ہیں ان کے مطالعہ سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ ہر ملک اور ہر عہد میں شاعری اپنے زمانے کے اجتماعی اور تمدنی حالات و معاملات کا آئینہ رہی ہے اور اس سے انسان نے اپنے گرد و پیش کی دنیا کو اپنی ضرورتوں اور مردوں کے مطابق بنانے میں بڑی مدد لی ہے۔ شاعری نہ صرف حال کی عکاسی کرتی رہی ہے بلکہ مستقبل کی تشکیل اور حیات انسانی کی تہذیب و ترقی میں ایک موثر قوت ثابت ہوتی رہی ہے۔ شاعری نے انسان کی زندگی کی قدیم اور ہیئتیں اس طرح بدلی ہیں جس طرح آج سائنس کے نئے انکشافات و ایجادات بدل رہے ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ کسی زمانے میں سارا علم انسان مذہب کی شکل اختیار کئے ہوئے تھا اور اسی علم کی زبان شاعری تھی۔ شاعری کی قدیم ترین مثالیں بھجن۔ اوراد و دعاؤں اور ان کے سب سے پہلے مذہب نمونے وہ مقدس کتابیں ہیں جو صوفی آسمانی کہلاتی ہیں اور جن کو ہمیشہ غیب کی آواز سے منسوب کیا گیا ہے۔ "ادستا" "وید" "توریت" "زبور"۔ انجیل وغیرہ انسانی تمدن کے عہد کے پائیدار ترین اکتسابات شاعری ہیں۔

دینیات اور مذہب کے اس وسیع دور میں انسان کے تمام تجربات اور معلومات اشعار ہی میں مدون کئے جاتے تھے یعنی شاعری کا رائج الوقت حکمت نظری اور حکمت عملی سے الگ کوئی وجود نہ تھا۔ انگریزی کے مشہور شاعر شیلی (SHELLEY) نے شاعر کا جو جامع تصور پیش کیا ہے وہ غلط نہیں ہے۔ "یہ لوگ (شعراء) قوانین کے مرتب، مذہب، اہمیت اجتماعی کے بانی اور زندگی کے علوم و فنون کے موجد ہیں۔ وہ ایسے معلم ہیں جو غیر مرئی دنیا یا عالم غیب کے اسباب و محرکات کے اس ناقص ادراک کو جس کو مذہب کہتے ہیں حسن اور حقیقت کے وجدان کے جواری میں کھینچ لاتے ہیں۔" سرفیلپ سڈنی (SIR PHILLIP SIDNEY) نے شاعری کو "علم انسانی کی دایہ" بتایا ہے۔ شاعری یقیناً روشنی کی وہ پہلی کرن ہے جس نے جہالت کی ظلمت کو دور کیا۔ پرانی تاریخ کے اوراق اسے "کالڈیا۔ بابل۔ ایران۔ اشوریہ۔ چین۔ ہندوستان۔ مصر۔ فلسطین۔ یونان اور روم کے تمدن کا ہارنہ لیجے تو یہ بات دن کی طرح روشن ہو جائے گی کہ لگے زمانے میں شاعری انسان کے تمام علمی اور علمی اکتسابات پر محیط تھی۔ وید کے اشوک۔ ادستا کے فرگرد۔ کنفیوشس کے ملفوظات الہامی اسفار موسوی کی تینہیں ادبیتیں زبور کی مناجاتیں۔ سلیمان بن داؤد کے امثال اور گیت، انجیل کی اشارتیں سب شاعری کی مثالیں ہیں۔ قدیم یونان کے حکماء شاعری ہی کا لباس پہن کر ظاہر ہوئے نہ صرف میوزیوس (MUSIAEUS) ہیسید (HESIOD) اور ہومر (HOMER) نے اپنے اختراعات شعر میں پیش کئے بلکہ طالیس (THALES) امبادقلس (EMPEDOCLES) اور فیثا غورس (PYTHAGORES) جیسے حکماء نے نظام کائنات اور حیات انسانی کے بارے میں اپنے سارے افکار و نظریات کو شاعری کی زبان میں ادا کیا۔ سولن (SOLAN) نے تمدن اور تہذیب سے متعلق جو کلیات مرکب کئے اور جو بعد کو روم کے تمام مغربی دنیا کے لئے قوانین بنے، اشعار ہی کی شکل میں ہیں۔ اسی لئے یونانی زبان میں شاعر کو (POET) یعنی صانع اور خالق کہتے تھے۔ اور اہل روم شاعر اور بنی یعنی غیب کی خبر دینے والے کے لئے ایک ہی لفظ (VATES) استعمال کرتے تھے۔ عربی۔ فارسی اور اردو میں شاعر کا لفظ استعمال ہوتا ہے جس کے اصل معنی یا خبر اور ادراک کرنے والے کے ہیں۔ مشترک لفظ کو کسی کے کبھی اصل معنی وانشاء اور عادت کے ہیں

جملہ خیال بالکل بے بنیاد ہے کہ شاعری سکون، تنہا نشینی اور مطالعہ نفس کا نتیجہ ہے، شاعری تاثر اور فکر کا نتیجہ ہے اور



تاثر و تفکر خارج دنیا کے ساتھ مقابلہ اور کائنات کے مطالعہ کے نتائج ہیں۔ شاعری کا آغاز اور اس کی غایت براہ راست جہد و بقا سے متعلق ہے۔ اجتماعی محنت اور متفقہ سعی و پیکار سے الگ ہو کر کم سے کم انسان کی زندگی کے قدیم ترین زمانوں میں شاعری کا تصور نہیں کیا جاسکتا تھا۔

ظہور انسان کے ابتدائی ایام میں ہمارے وحشی اسلاف اتنے شریف النفس نہیں تھے جتنا کہ ہم سمجھتے ہوئے ہیں۔ خونخاک غیر انسانی مخلوقات میں ایک اجنبی اور بے بس مخلوق کی حیثیت سے ان کو اپنی زندگی گزارنا پڑتی تھی۔ میمنٹھ (MAMMOTH) یا ماسٹوڈون (MASTODON) دیناسار (DINOSAUR) ٹرائوسار (TYRANNOSAUR) گینڈے، خنجر کی طرح دانت رکھنے والے جیتے۔ شیر۔ دیوزاد اور دھے اور دوسرے دندے اور ہڈیاں ہر وقت ان کو کھا جانے کے لئے تیار تھے۔ سوا چٹانوں کی لڑ اور لمبی گھاسوں کے ان کے لئے کوئی مائلے نہ تھی۔ شدید سردی۔ دل ہلا دینے والی بادل کی گرج۔ بینائی کو اچکے جانے والی بجلی کی چمک۔ بھیانک اندھیرا۔ ان بھیب اور مہلک قوتوں سے محفوظ رہنے کی کوئی صورت نہ تھی۔ اس پر منیبت یہ کہ بھوک اور پیاس رفع کرنے کے لئے پریشانی اور بے درپے ناکامی کے عالم میں دن کے دن اور رات کی رات دوڑ دھوپ میں گزر جاتا تھا۔ اکثر کئی روز بے کھائے پئے سخت مشقتوں اور صعوبتوں کے بعد وہ اپنے خورد و نوش کے سامان ہتیا کر پاتے تھے جو عام طور سے ناکافی ہوتے تھے۔ اولین انسان کی زندگی میں سب سے زیادہ ناگزیر اور اہم محرکات بھوک اور خوف تھے۔ خوف کے اسباب میں کچھ تو اصلی وجود رکھتے تھے اور کچھ موهوم تھے جو اس کی جہالت کے کی پیداوار تھے۔ مثلاً ہوا، بادل، بجلی، اندھیرے جیسی دہشت انگیز چیزوں کو وہ غضبناک اور ہلاک کرنے والی روہیں سمجھتا تھا، اور ان کو رام کرنے کے لئے طرح طرح کی تدبیریں اختیار کرتا تھا۔

ایسے حالات و اسباب میں رہ کر انسان تمدنی طور پر بڑی، خود غرض، حریص، جھگڑالو۔ چور۔ اچکا اور فریبی تھا۔ وہ حیوانات میں سب سے زیادہ کمینہ اور بد اطوار حیوان تھا۔ دوسروں کی خوراک چرا لینے۔ صرف اپنے لئے غذا فراہم کرنے کی غرض سے دوسروں کو۔ کبھی کبھی خود اپنی اولاد کو بے دردی اور قسادت کے ساتھ مار ڈالنے میں اس کو کوئی دریغ نہ ہوتا تھا۔

لیکن بہت جلد انسان کے اندر یہ شعور پیدا ہو گیا کہ اکیلے اکیلے۔ "ہر کوئی صرف اپنے لئے" کے اصول پر کار بند رہ کر انسان اور زمین کی غارت گری قوتوں کا مقابلہ نہیں کیا جاسکتا۔ اگر تمام خطرات و مہلکات سے اپنے کو بچانا ہے تو تنہا گری اور نفس پروری سے کام نہیں چل سکتا۔ کائنات میں جتنے موجودات انسان کو ضرر پہنچانے والے ہیں اور اس کی بقا اور ہیود کے راستے میں جتنے حالات و مزاہم ہیں ان کو زیر کرنے کے لئے ضروری ہے کہ دس۔ بیس۔ پچاس مل کر زندگی بسر کریں اور متفقہ سعی و پیکار سے تمام مردم آزار طاقتوں کا مقابلہ کر کے ان پر قابو پائیں۔ اس شعور نے جلد ہی انسان کو عاید بندی اور جماعت آرائی کے لئے مجبور کر دیا۔ یہیں سے سماجی شعور کی ابتداء ہوتی ہے اور یہی سب سے پہلا عمرانی معاہدہ (SOCIAL CONTRACT) جس کا تصور روسو بھی نہیں کر سکتا۔ انسان کے ان سماجی جمید کی بنیاد جن کو فنون لطیفہ کہتے ہیں تمدنی تاریخ کے اس دور میں پڑی۔ اجتماعی زندگی اور مشترکہ محنت نے فنون لطیفہ ایجاد کئے جن کا تعلق زندگی کے مقاصد اور مطالبات سے تھا۔ شاعری بھی ایک فن لطیف کی حیثیت سے اسی زمانہ کی تخلیق ہے۔

کہنا چاہیے کہ شاعری سحر و افسوں کی بالیدہ اور بالغ صورت ہے اور اس کا آغاز اس احساس سے ہوا کہ ہم کو ایک مخالفت اور غیر ہم سرد دنیا سے سابقہ پڑا ہے جس کو اپنی ضرورتوں اور مرادوں کے مطابق بنانے کے لئے ہم کو سخت جہاد کرنا ہے۔ اس احساس کا ایک مہتمم بالشان اظہار شاعری ہے اور اس کے پہلے ترکیبی عناصر مردہ مواد و موثرات ہیں جو کائنات کے موائجہ اور مطالعہ سے پیدا ہوئے۔ شاعری کی ترکیب میں مطالعہ نفس بہت بعد میں داخل ہوا۔ شاعری کے بنیادی اجزاء یقیناً خارجی اور غیر ذہنی ہیں لیکن



انہیں اجزا کو شاعری کی سادگی کا کُنات سمجھ لینا ایک دوسرے قسم کی برہمیت ہوگی۔ شاعری فن کاری کے دوسرے اصناف کی طرح خلقی طور پر دو عنصری ہے (BILLEMENTAL) شاعری کسی مفرد کا نام نہیں ہے۔ وہ ایک مرکب ہے اور اگر ہم علم کیمیا کی زبان میں گفتگو کرنا چاہیں تو شاعری کی ترکیب دو قسم کے اجزا سے ہوئی ہے۔ پہلے اجزا تو خارجی ہیں جو مجہول اور انفعالی ہیں۔ دوسرے اجزا جو اجزائے اعظم کا حکم رکھتے ہیں داخلی اور انفرادی ہیں۔ پہلے اجزا یعنی خارجی مواد بساط یا مفردات (SIMPLE ELEMENTS) کے مانند ہیں۔ دوسرے یعنی داخلی اجزا جو شاعری کے اصل محرکات ہیں عوامل (REAGENTS) کا حکم رکھتے ہیں جن کے بغیر یہ مفردات حرکت میں آسکتے۔ اور نہ کیمیائی صورت اختیار کر سکتے۔ ہم کہہ چکے ہیں کہ شاعری نام ہے خارجی اور مادی دنیا کو اپنی گردنوں اور حوصلوں کے مطابق بنانے کی خواہش اور اس کی کامیابی اور ناکامیاب کوشش کا اور اس کے مزاج میں خارجی حقائق اور داخلی واقعات دونوں یکساں داخل ہیں۔ شاعری واقعہ اور تخیل کا امتزاج ہے۔ کرسٹوفر کادویل (CHRISTOPHER CAUDWELL) نے التباس اور حقیقت (ILLUSION AND REALITY) کے نام سے جو اوراق عجمیدہ کتاب لکھی ہے اس کا خلاصہ یہی ہے۔ انسان کے ادھیات و مقاصد اور کائنات یا نظام قدرت کی طرف سے جو جبر اس پر عاید کیا گیا ہے دونوں کے درمیان سخت تصادم ہے۔ اس جبر و تصادم سے آزاد ہونے کی خواہش آدمی کے اندر شروع سے کام کرتی رہی ہے۔ اس خواہش کے اظہار کی ایک صورت شاعری ہے۔ شاعر کے جبلی میلانات اور خارجی تجربات کے درمیان جو تناقض ہے وہی شاعری کا اصلی سرچشمہ ہے۔ یہ کشاکش شاعر کو مجبور کرتی ہے کہ وہ التباسی تمثال یا شبیہ (ILLUSORY PHANTASY) کی ایک نئی دنیا تعمیر کرے جو اس حقیقی اور خارجی دنیا سے جس کا وہ لازمی نتیجہ ہے ہر حال ایک فطری اور قطعی تعلق رکھتی ہو۔ جارج ٹامسن نے اپنے مختصر رسالہ "مارکیٹ اور شاعری" میں اس نکتہ کو واضح کیا ہے۔ شاعری اس لئے وجود میں آئی کہ انسان عقل یا تخلیقی عکاسی کے ذریعہ خارجی دنیا میں اپنی ضرورتوں اور خواہشوں کے مطابق کچھ تبدیلی پیدا کر کے شاعری کا کام حقیقت پر التباس عاید کرنا ہے۔ دوسرے الفاظ میں شاعری کا اصل منصب یہ ہے کہ انسان خارجی مواد کو اپنے ذہنی میلانات کے سانچے میں ڈھال کر ان پر اپنی ہر رنگا دے اور اس طرح ان کو اپنی زندگی کے لئے سزاوار بنائے۔ جو لوگ اس التباس یا داخلی تحریک کو بیگانہ اصلیت سمجھتے ہیں۔ وہ بڑے نادان ہیں۔ التباس خود اپنی جگہ ایک حقیقت ہے اور ایک فعال حقیقت ہے جس کا دوسرا نام تخیل ہے۔ شیلی نے شاعری کو تخیل کا اظہار کہا ہے۔ یہ بہت صحیح ہے تخیل یا داخلی تحریک کے بغیر شاعری صورت پذیر نہیں ہو سکتی۔

نیوزی لینڈ کے اصلی باشندوں مادی (MAORIS) اور دنیا کے بہت سے وحشی قبائل کی مثالیں سامنے ہیں۔ ان کے ملک کی آب و ہوا کچھ ایسی ہی ہے کہ ان کی پوتی ہوئی فصلوں کو قدرت کے شنائہ مثلاً انتہائی سرد یا جھلسا دینے والی گرم ہوا طوفانی بارش اور آدے برباد کر سکتے ہیں۔ اس لئے مرد اور عورت کھیتوں میں جا کر ناچتے ہیں اور بدن کے حرکات و سکنات سے ہوا کے جھونکوں، بارش کے جھکودن اور فصل کے لپکاؤ اور بار آلودی کی نقلیں کرتے ہیں اور ناچتے وقت گاتے ہیں اور گانے میں فصل کو منی کر کے کہتے ہیں کہ وہ ان کے حرکات و سکنات کی تقلید کرے۔ یعنی یہ بھولے بھالے لوگ اپنے خیال میں خارجی دنیا کی سنگین قوتوں کو اپنے مطالبات کے مطابق موڑنے کی کوشش کرتے ہیں اور ان کا عقیدہ یہ ہے کہ ایسا کرنے سے خارجی دنیا ان کی امیدوں کے مطابق بدل جائے گی۔ یہی ساحری ہے اور یہی شاعری۔ یعنی ایک التباسی یا تخیلی اسلوب کے ذریعہ سے کائنات کو اپنی زندگی کے موافق پھر سے تخلیق کرنے کی آند اور کوشش۔ لیکن یہ کوشش صرف اس لئے کہ التباسی ہے بے اثر اور لا حاصل نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس ناچ اور گانے کا کوئی اثر براہ راست فصل کی باریدگی پر نہیں پڑ سکتا۔ مگر خود ناچنے گانے والوں پر اس کا زبردست اثر پڑتا ہے



تاریخ اور گیت کا جوش اور یہ عقیدہ کہ اس طرح ان کی فصلیں محفوظ رہیں گی۔ ان کو اس قابل بنادیتا ہے کہ وہ اپنی فصلوں کی راشت اور نگرانی زیادہ اہمک۔ زیادہ سرگرمی اور زیادہ اعتماد کے ساتھ کر سکیں۔ اس طریقہ سے خارجی حقیقت کی طرف ان کا ذہنی میلان بدل جاتا ہے جس سے بالآخر حقیقت بھی بدل کر رہتی ہے اس کے یہ معنی ہوئے کہ شاعری اپنی اصل و غایت کے اعتبار سے علمی اور فاضلی ہے۔ شاعری محض پیغمبری کا ایک جزو نہیں ہے۔ شاعری اپنی اصل کے اعتبار سے ساحری، کہانت اور پیغمبری رہی ہے اور ساحر یا کاہن یا پیغمبر کے سامنے زندگی کے عمل مسائل جوتے ہیں جن کو وہ تخیل کے زور سے حل کرتا ہے۔ اسی لئے دیلم بلیک (WILLIAM BLAKE) نے اپنی مخصوص زبان اور اپنے نرے اسلوب میں تخیل کو "روح القدس" کا دوسرا نام بتایا ہے۔

اگر قدیم ترین تاریخ میں سراغ لگایا جائے تو معلوم ہو گا کہ آغاز آدمیت ہی سے شاعری اور رقص و سرود باہم لازم و ملزوم ہیں انگریزی کے مشہور انشاپرداز رابرٹ لینڈ (ROBERT LYND) نے بڑے دلپذیر انداز میں اس خیال کو ادا کیا ہے وہ کہتا ہے کہ ڈانٹے (DANTE) کی طریب ربانی (DIVINE COMEDY) کی ہیردین اور خود شاعر کی محبوبہ بیٹریس (BEATRICE) کی طرح شاعری ایک رقصاں ستارے کے زیر اثر پیدا ہوئی۔ شاعری کے خمیر میں رقص و غنا غالب عنصر ہیں۔ تال سم کے بغیر شاعری ظہور میں نہیں آسکتی تھی جیسا کہ اس سے پہلے اشارت کیا جا چکا ہے۔ جہاں جہاں زندگی یا تخلیقی قوت کا رفرما ہے۔ وہاں وہاں تال سم یا رقص صورتی کہیں محسوس نہیں غیر محسوس، کہیں ناقص کہیں مکمل صورت میں موجود ہے۔

رقص و موسیقی شاعری سے زیادہ قدیم ہیں۔ مگر جب سے شاعری وجود میں آئی اس وقت سے شاعری و موسیقی کا چولہا دامن کا ساتھ رہا ہے۔ جب موسیقی کے ساتھ گویائی یعنی بامعنی الفاظ شامل ہو گئے تو اس مرکب کا نام شاعری پڑا۔ یونان اور دوسرے ملکوں کی پُرانی تاریخ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ موسیقی و فنِ ادب سے شاعری کی ایک ایسی جھیلی ہے جس سے وہ دم بھر کے لئے جدا نہیں ہو سکتی۔ جب سے انسان اس قابل ہوا کہ اپنے جذبات و خیالات کو بامعنی الفاظ میں ظاہر کر کے اس وقت سے خالص موسیقی کا نشان نہیں ملتا۔

دنیا کے قدیم ترین متمدن ممالک میں شاعری کے بہترین نمونے وہ تھے جو ساز و نغمہ کے معیت کے لئے بنائے جاتے تھے۔ یونان المیہ کا لازمی اور اہم جزو کورس (CHORUS) یا سنگیت اس امر پر آج تک دلالت کرتا ہے کہ شاعری اور رقص و سرود کے درمیان ایک پیدا کنشی نسبت ہے۔ شاعری کی ایک مقبول عام صنف (LYRIC) ہے جو داخلی شاعر کا انتہائی کمال ہے اور جس کی خالص مثال اردو اور فارسی میں غزل ہے اس صنف کا نام ہی اپنی اصلیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ نظم اسی لئے ہوتی تھی کہ مزمار یا ہر بل پر گائی جائے۔ عربی اور فارسی میں نشید ایسے ہی اشعار کو کہتے تھے جو لحن اور ترنم کے ساتھ پڑھے جائیں۔ زمزمہ جواب موسیقی کی اصطلاح ہو گیا ہے اور جس کے معنی شکر کی ہیں دراصل وہ دعائیں تھیں جن کو محسوس آگ کی عبادت کرتے وقت خوش الحانی کے ساتھ بلند آواز میں پڑھتے تھے۔ چونکہ اہل عرب کے لئے ان دعاؤں کے الفاظ ناقابل فہم تھے اس لئے وہ ان کو زمزمہ کہنے لگے جو زمزم مشتق ہے جس کے معنی گڑ گڑاؤ ہے معنی آواز کے ہیں۔

قبل اس کے کہ ہم شاعری اور اس کی روح غزل کی بحث میں آگے بڑھیں۔ قص و سرود کے بارے میں چند باتیں سمجھ لینا بہ عمل نہ ہوگا۔ جو کچھ اس سے پہلے کہا جا چکا ہے اس سے اتنا تو واضح ہو گیا ہو گا کہ فنِ کاری کے لئے مواد خارجی اور مادی دنیا مہیا کرتی ہے لیکن فنِ کاری کی دلکشی کا اصلی راز مواد میں نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو خارجی مواد کا وجود ہی ہمارے لئے کافی تھا اور فنکاری کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ فنِ کاری کی ناگزیر دلکشی کا راز اسی کی ہیئت اور اسلوب میں ہے۔ غیر متمدن قبائل کے ناہج سے دیکر مہذب



سے بہذب قوموں کے تاج تک — چاہے وہ شکار کی تمہید ہو۔ چاہے وہ شکار کی تمہید ہو۔ چاہے وہ فصل کی برومنڈی کے لئے ہو۔ چاہے کرشن اور رادھا کے رومان کی تمثیل ہو، چاہے آجکل کے کسی مشرقی یا مغربی ملک کا جدید ترین ٹیچ — سب میں بدن کے لوج اور لچک اور بھاؤ سے اثر پیدا ہوتا ہے۔ اور یہ عناصر: اخلی ہیں جو انسان کے جذبات و تصورات کے اندرونی ابھار یعنی تخیل کی نمائندگی کرتے ہیں۔ فنکاری نام ہے مادی اور خارجی دنیا پر اپنی مرادوں یا تخیل کی چھاپ لگانے کا۔ اول اول یہ تخیل جماعتی تھی یعنی جماعت کے مختلف افراد مل کر اس تخیل کو صورت دیتے تھے لیکن وہ انفرادی کیفیت سے کبھی کلیتہً غائی نہیں رہی۔

سرور یا لگانے کے متعلق بھی یہی حکم لگایا جاسکتا ہے۔ گانے میں علت مادی تو خارجی دنیا سے تعلق رکھتی ہے لیکن علت فاعلی جس کے ساتھ علت غائی اور علت صوری بھی شامل ہیں خالصتہً انسان کی اندرونی کائنات کی پیداوار ہے اور ایک باطنی کیفیت رکھتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کیفیت کا اگر تجزیہ کیا جائے تو کہیں نہ کہیں پہونچکر اس کا سبب بھی بیرونی محرکات میں ملے گا۔ جو لوگ کہ فن کاری کو محض کیفیات باطن کا نتیجہ سمجھتے ہیں وہ زندگی کو ہوا اور بادل میں تحلیل کئے ہوئے ہیں۔ لیکن جو لوگ سادی حقیقت کو صرف خارجی موجودات سے منسوب کرتے ہیں وہ زندگی کو گھورا بنائے رکھنا چاہتے ہیں۔ زندگی کوئی سادہ اور اکبری حقیقت نہیں ہے۔ دول اور تضاد زندگی کے خمیر ہیں۔ تضاد اور پیکار اس کی صحت کی علامت اور اس کی ترقی کی ضمانت ہیں جدلیت نہ صرف حیات انسانی بلکہ نظام کائنات کی فطرت ادنیٰ ہے۔

یہ جدت طبعی طور پر مجبور ہے کہ جب اپنے کو ظاہر کرے تو ایک حرکت متوالی یعنی قرینہ یا آہنگ یا وزن یا تال سم کی صورت اختیار کرے۔ رقص موسیقی کا سرکاتی یا صوتی آہنگ دراصل اس آہنگ کا بے ساختہ اظہار ہے جس کے بغیر زندگی ایک بے معنی لفظ کے سوا کچھ نہیں۔ اگر ذرا تامل سے کام لیا جائے تو ہوا کے جھونکوں اور دریا کی بہروں میں ایک باضابطہ تال سم محسوس ہوگا۔ جاندار اور مخلوقات کی سانس اور نبض میں ایک مسلسل اور متواتر تار چڑھتا ہوتا ہے۔ انسانی مخلوق میں یہ اندرونی آہنگ محنت کے وقت جسمانی حرکات کے تناسب یا آواز کے موزوں اور مترنم متوج کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہی تناسب یہی مترنم متوج موسیقی اور شاعری کی جہان ہے۔

فنکاری اور بالخصوص شاعری کا وہ لازمی ترکیبی جز جس کو آہنگ یا مترنم متوج کہا گیا ہے۔ یکسر داخلی ہے۔ اگر انفرادیت کا لفظ ایک اصطلاح بن کر آج بدنام نہ ہو گیا ہوتا تو ہم کہتے کہ یہ آہنگ انفرادی ہوتا ہے۔ پھر بھی ہم اتنا کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ تال سم کا تعلق عالم فردیت سے ہے۔ یہ اور بات ہے کہ انسان کے ایام طفولیت اور دوران بلوغیت تک انفرادی ہستی اور اجتماعی وجود کے درمیان کوئی فرق نہیں تھا۔ ایک فرد واحد کے جذبات و میلانات تمام تنوعات کے باوجود وہی ہوتے تھے جو جماعت کے تمام افراد کے ہوتے تھے۔

مختصر یہ کہ شاعری کی ترکیب میں غائب اور عادی عنصر وہی ہے جس کو رقص صوتی یا موسیقیت کہتے ہیں اور جو سراسر داخلی ہے۔ غنائیت یا مزاریت یا تغزل شاعری کی اصلی روح ہے۔ آئندہ سطروں میں ہم شاعری کی اس روح کو غزل یا غزلیت یا تغزل کہیں گے اور دنیا کی شاعری کے تمام اصناف پر اجمالی نظر ڈالتے ہوئے اپنے اس خیال کو دہرائیں گے کہ شاعری کی ہر صنف کا بنیادی سرور ہی داخلی عنصر ہے جس کو مزاریت یا غنائیت یا تغزل کہا گیا ہے۔

مزاری شاعری ایک جداگانہ نوع کی حیثیت سے بہت بعد کی چیز ہے۔ سب سے پہلے جیسا کہ کہا جا چکا ہے۔ شاعری اور



شاعری دونوں ایک ہی قسم کی کوششیں تھیں اور دونوں نفس انسانی کی اس قدیم ترین تحریک کا مظاہرہ تھیں جس کو پرستش یا عبادت کہتے ہیں۔ اس تحریک کی ابتدا تو خارجی عالم اسباب سے ہوئی لیکن اس کو صورت دینے والی قوت انسان کے وہ تاثرات و جذبات ہیں جو خارجی دنیا کے تجربات سے اس کے اندر رد و نما ہوتے رہے۔ اسی لئے جب بدن کے حرکات و سکنات یا آواز کی شکل میں اس کا اظہار ہوا تو آپ سے اس میں زیر و بم یا نال سم بھی آگیا۔ کتب مقدسہ کی سورتوں اور آئینوں میں کے ساتھ پڑھنے کے لئے ہوتی تھیں اور بلا استثناء ان میں غالب خصوصیت وہی غنائیت یا غزلیت ہے جو شاعری کا اصلی کمال ہے۔ وید کے اشوک، اوستا کی دعائیں جو گاتھا کہلاتی ہیں، عہد عتیق (OLD TESTAMENT) اور عہد جدید (NEW TESTAMENT) کے اہم اجزاء سب کے سب لغز یا سرود کا انداز لئے ہوئے ہیں چاہے عود حق کے اصطلاحی معیار سے ان پر شاعری کا اطلاق نہ ہو سکے۔ عہد عتیق میں، یسعیاہ، حزقیل اور دانیال کی کتابوں میں جو تہنید و تہدید اور جو پیشین گوئیاں ہیں وہ اپنے تمام جلال و کمالت کے باوجود اپنے لب و لہجہ میں وہی پُر وقار گداز رکھتی ہیں جن کو ہم غزل کی سب سے زیادہ پاکیزہ صفت سمجھتے ہیں۔ پر میاہ کے نوے (LAMENTATIONS) مسلسل غزل کی دھن میں ہیں، روت یا راعوت (RUTH) کی کتاب اور استر (ESTHER) کی کتاب ان تمام نازک کیفیات کی حامل ہیں جن کو ہم غزل سرائی کے ساتھ مخصوص کرتے ہیں۔ اگرچہ دونوں میں قصے بیان کئے گئے ہیں۔ ایوب کی کتاب (THE BOOK OF JOB) میں وہ خستگی و گداز خستگی بھر پور موجود ہے جو تغزل کی سب سے زیادہ اہم اور نمایاں خصوصیات میں داخل ہیں۔ داؤد کے زبور تو گیت ہی ہیں۔ زبور کے معنی ہی گیت کے ہیں۔ امثال سلیمان (PROVERBS OF SOLEMON) میں جو مسانت و سنجیدگی پائی جاتی ہے اس کے لئے غزلیت کے سوا کوئی دوسرا لفظ نہیں۔ اور سلیمان کی ایک کتاب کا تو نام ہی "گیت" یا "گیتوں کا گیت" (SONG OF SONGS) ہے جس کو عربی میں غزل الغزلت کہتے ہیں۔ مسیح کی یادگار ملفوظات میں جو بلین ٹرمی اور جو لطیف گداز محسوس ہوتا ہے اس کو تغزل ہی سے تعبیر کیا جائے گا۔

خالص مذہبی شاعری سے الگ ہو کر جہاں اصناف سخن کا جائزہ لیجئے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ہر صنف میں اعلیٰ شاہکار وہی ہیں جن میں تغزل کا تیز رنگ موجود ہے۔ ایسکائیل (AESCHYLUS) سوفوکلز (SOPHOCLES) اور یوریپائیڈز (EURIPIDES) کے ایڈ ڈراموں میں سب سے زیادہ توانا اور موثر پارے وہ ہیں جہاں شدید داخلیت کام کر رہی ہے۔ کالیڈاس کی شکستہ لائیں وہی مواقع زیادہ پُر تاثیر ہیں جہاں انہماک کے ساتھ کامیاب اسلوب میں داخلی کیفیات کا اظہار کیا گیا ہے۔ شیکسپیر کے ڈراموں (TRAGEDIES) میں یادگار جتنے وہ ہیں جن میں دلپذیر انداز کے ساتھ جذباتی رد و عمل یا اندرونی پیکار کو پیش کیا گیا ہے۔ دھرماتوں (EPICS) میں ہومر کی "ایڈ سے بیکر ملٹن کی "فر دس گشدہ" "ہما بھارت" سے "تلسی داس" کی "رامائن" تک اور "خدا سے نامہ" سے شاہنامہ "اور" سکندر نامہ "تک غور سے مطالعہ کر ڈالئے ان میں قابل انتخاب یادگار وہی اشعار ہوں گے جو داخلی تاثرات و جذبات کے آئینہ دار ہیں اور جن میں وہ کیفیت چھائی ہوئی ہے جس کو ہم نے غنائیت کہا ہے۔

دنیا میں شاعری کی جتنی تعریفیں کی گئی ہیں ان سب میں دو خصوصیات پر زیادہ زور دیا گیا ہے ایک تو اس کی جذباتی ماہیت۔ دوسری موسیقیت اور یہ دونوں داخلی حقیقتیں ہیں۔ ڈاکٹر جاکسن نے شعر کو "موزوں تصنیف" (METRICAL COMPOSITION) کہا ہے۔ جان اسٹورٹ مل پوچھتا ہے "شاعری ایسے خیال اور الفاظ کے سوا جن میں جذبات کو بے ساختہ ظاہر کر سکیں اور کیا ہے پکارا لکی شاعری کو" "حریم خیال" بتاتا ہے۔ شیلی، تیل کے اظہار کو شاعری کہتا ہے۔ ہینرٹلٹ کے نزدیک شاعری "تخیل اور جذبات کی زبان" ہے۔ لے ہنٹ کا خیال ہے کہ انسان کے اندر حقیقت، حسن اور قوت کی طلب کا جو پُر خدشہ جذبہ ہے اسی کے بے اختیار



اظہار کا ہم شاعری ہے۔ اور اس اظہار کے لئے تخلیقی اور الفاظ کا مناسب اتار چڑھاؤ لازمی ہیں۔ گو کورج کے تصور میں شاعری علم و حکمت کی خدمت ہے اور اس کا نصب العین حقیقت کی تلاش نہیں بلکہ حصول انبساط ہے۔ "وہ سورتھ کی لغت میں شاعری تمام علم انسانی کی جانب اور اس کی لطیف ترین روح ہے۔ شاعری جذبات کی وہ پرجوش علامت ہے جو تمام علم و حکمت کے تجربہ میں نمایاں ہوتا ہے۔" ایڈگن آئین پور کے خیال کے مطابق شاعری حسن کی پُر آہنگ اور مترنم تخلیق کا نام ہے۔ "والٹس ڈنٹن (WALTS DUNTON) کا قول ہے کہ شاعری جذباتی اور مترنم زبان میں شعور انسانی کے محسوس اور جمالیاتی اظہار کا نام ہے۔"

ان تمام اقوال و آثار کا خلاصہ عام فہم زبان میں یہ ہے کہ شاعری موزوں اور پُر ترنم الفاظ میں دیلی جذبات کا اظہار ہے اور اس کا مطلب صرت یہ ہے کہ شاعری کی ترکیب میں جو عناصر غالب ہیں وہ داخلی ہیں اور جو چیز داخلی ہوگی اس کا انفرادی ہونا لازمی ہے۔ لیکن انفرادیت کے معنی اپنی ذات میں لکھوئے رہنے کے نہیں ہیں۔ سچی اور صحت مند انفرادیت اپنی جگہ خود ایک اجتماعی حقیقت ہے۔ مزمار شاعری کا (جس کی سب سے زیادہ رجحانی ہوئی صنف وہ صورت ہے جو فارسی اور اردو میں غزل کہلاتی ہے۔ اصلی جوہر شخصیت یا انفرادیت ہے۔ لیکن یہ یاد رکھنے کے قابل بات ہے کہ اس صنف شاعری کے بہترین شاہکاروں کی عظمت ادبی دنیا کی تاریخ میں اس لئے ہے کہ وہ انسان کے عام اور جذبات و افکار کی ترجمانی کرتے ہیں جس سے ہر سنف و لے یا پڑھنے والے کے اندر یہ احساس بیدار ہو جاتا ہے کہ یہ تو اسی کے دل کی باتیں ہیں۔ سچی غزلیت یہی ہے کہ سامع یا قاری کو یہ زحمت اٹھانا نہ پڑے کہ وہ تخلیق کے زور سے اپنے کو شاعر کے مقام پر پہنچائے بلکہ اس کے اندر یہ احساس پیدا کر دیا جائے کہ خود شاعر پہلے ہی سے اپنے کو ہر سامع اور ہر قاری کی صورت حال میں تصور کئے ہوئے ہے۔ غرض کہ شاعری کی اصل روح یہی ہے جس کو مزماریت یا غزلیت کہا گیا ہے۔ خارجی سے خارجی صنف شاعری کے اندر یہ روح کام کرتی ہوئی ملے گی۔

خارجی شاعری کی ایک بڑی پُرانی اور مقبول عام صنف وہ ہے جو مغربی ممالک میں "بیلٹہ (BALLED)" یا مختصر منظوم افسانہ کہلاتی ہے جو دنیا کی تقریباً ہر پرانی زبان میں موجود ہے۔ یہ صنف بے ساختہ خود بخود پیدا ہوئی اور فن شاعری کے ارتقاء کی قدیم ترین منزلوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ ہندوستان کی مختلف مقامی بولیوں میں اس کے نمونے بکثرت ملیں گے۔ اس کی بہترین مثال "آلھا" ہے جس کو گھاکر ستانے کے لئے ایک خاص جہارت درکار ہے۔ امیروں کا مشہور منظوم قصہ "لود کائن" (لودگ اور ساتور کی داستان) اسی عنوان کی چیز ہے۔ "ناجہ بھرتی" کی غیر تماک سرگزشت اور "مانی سارنگا" کا بلیغ النامہ اسی قسم کی تخلیقات ہیں۔ یہ منظوم داستانیں خاص اسی غرض کے لئے ہوتی تھیں کہ سامعین کے مجمع میں گھر سنانی جائیں۔ موضوع کے اعتبار سے ان کا تعلق عوام کی زندگی کے روزمرہ حالات و واقعات سے ہوتا تھا۔ خطرات و جہالت کے مقابلے۔ جدال و قتال کے معرکے۔ جو انفرادی اور شجاعت کے کارنامے۔ گھر یوز زندگی کے محبوب ترین مشاغل۔ محبت۔ رشک۔ رقابت۔ رفاقت و عداوت۔ خلق دوستی اور خدائی کی نعمانی رودادیں۔ یہ ہیں اس صنف شاعری کے عام موضوعات۔ اور سادگی اور بے تکلفی۔ بیان کی سرعت۔ لب و لہجہ کی متانت اور سنجیدگی کے ساتھ ایک معصومانہ انداز اس کے اسلوب کی ممتاز ترین خصوصیات ہیں۔

اسی بیان یہ صنف کی ترقی یافتہ صورت زمریہ ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ مختلف منظوم افسانوں کو ایک رشتہ میں پر دکر ایک طویل اور متصل اور مربوط داستان بنا دیا گیا تو اس کا نام زمریہ پڑا۔ ہومر کی "ایڈ" اور "اوڈیسی" سے اسپنسر کی "فری کوئن" تک اور مہا بھارت سے شاہنامہ تک دنیا کے بڑے سے بڑے زمریہ اختراعات کا مطالعہ کر جائے تو دو خصوصیتیں عام اور مشترک ملیں گی، ایک تو یہ کہ ایک مرکزی قصہ کے گرد بہت سے قصے باہم منسلک اور ملفوف ہوں گے جو درمیانی یا ضمنی قصے (EPISODES)



کے جلتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ رزمیہ نظموں میں اگرچہ اصل مقصد سوراوؤں کے کارنامے بیان کرنا ہوتا ہے لیکن اس سلسلے میں ادنیٰ سے اعلیٰ تک زندگی کا کوئی ایسا معاملہ یا مسئلہ نہیں جس کے متعلق کوئی ضمنی قصہ نہ ہو۔ مثلاً دنیا کا شاید ہی کوئی شاہکار رزمیہ نامہ ہو جو حسن و عشق کی حکایتوں کا مخزن نہ ہو۔ یہ امر تامل انگیز ہے کہ عشق و محبت کی جن حدیثوں کو عالم گیر شہرت حاصل ہوئی اور جو آج کلاسیکی حیثیت کی مالک ہیں ان میں سے بیشتر رزمیہ منظومات ہی میں ملتی ہیں۔ ہومر کی "ایڈ" درجوں کی اینیڈ (AENEID) طاسو (TASSO) کی "یردشلم آزاد" (YERUSULEM LIBERATE) ریسٹو (ARIASO) کی "غضبناک آئرلینڈ" (ORLANDO TURIOS) اپنسر کی "فری کوئن" (FAERIE QUEENE) فردوسی کا "شہنامہ" یہ تمام قطعیں ایسے تذکروں سے بھری پڑی ہیں جن میں محبت کا نہایت بلند اور پاکیزہ تخیلی پیش کیا گیا ہے اور اگر ڈانسٹے کی "طربہ ربانی" (DIVINE COMEDY) کو بھی رزمیہ شاعری میں داخل کریں جیسا کہ اس کی ہدایت اور فنی اسلوب کا مطالبہ ہے تو پھر ماننا پڑے گا کہ صرف محبت کی داستان پہنچی ایک مہتمم بالشان رزمیہ کی عمارت گھڑی کی جاسکتی ہے۔ بیٹرس BEATRICE ہے۔ زیادہ معصوم (زیادہ منزہ اور زیادہ بلند حسین اور محبوب عورت کا تخیل دنیا میں آج تک نہ تاریخ پیش کر سکی ہے نہ اس الیر اور کہا جاسکتا ہے کہ طربہ ربانی میں بیٹرس میرا اور میروئن دونوں کی جگہ لئے ہوئے ہے۔ "فری کوئن" کی مختلف کتابوں میں کوئی کتاب ایسی نہیں جس میں شجاعت کے معرکوں کا مرکز عشق کا درد نہ ہو۔ ہر غازی کی ایک محبوبہ ہے جس کی یاد میں اور اس کا نام درد کرتے ہوئے وہ مہلک مہلک خطروں پر قابو پا جاتا ہے۔ اور بڑی سے بڑی مہم سر کر لیتا ہے۔ اس سلسلہ میں ایک اور بات یاد رکھنے کے قابل ہے۔ دنیا کا کوئی رزم نامہ ایسا نہیں جو عورت کو مرکز بنائے ہوئے بغیر اپنی رفتار میں سر مو آگے بڑھ سکا ہو۔ "رامائن" سے "سیتا کو" الیڈ سے ہیٹن کو "طربہ ربانی" سے بیٹرس کو نکال لیجئے تو رزمیہ داستان کی ساری تعمیر ڈھ کر رہ جائے گی، ملٹن جیسے حکمت اور انتہا سنجیدہ شاعر نے "فردوس گمشدہ" کے نام سے جو مشہور عالم رزمیہ نظم لکھی ہے۔ اس میں شیطان پیرو ہے تو خواہ میروئن۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ شیطان اپنی فتح کے لئے حوّا کا محتاج ہے۔ حوّا سے بے نیاز رہ کر نہ تو شیطان اپنی مہم سر کر سکتا تھا اور نہ ملٹن کی "فردوس گمشدہ" رزمیہ شاعری کا ایسا کامیاب نمونہ بن سکتی تھی۔ اس دعویٰ کا ثبوت یہ ہے کہ "فردوس باز یافتہ" (PARADISE REGAINED) جس میں شاعر نے زبردستی آدم کو پیر دنیا بنا چاہا ہے اور بالآخر نیندان کی فتح دکھائی ہے۔ فردوس گمشدہ کے مقابلہ میں بڑی ضعیف اور بے جان نظم ہو کر رہ گئی ہے۔

اس تمام طویل کلام کا مقصد یہ ہے کہ جید سے جید اور انتہائی گھن گرج آواز کی رزمیہ نظم نرم جذبات کے لطیف ارتعاشات سے بے نیاز نہیں رہ سکی ہے۔ اور پھر چاہے وہ محبت کا کاروبار ہو یا شجاعت کے معرکے ہوں یا اخلاقی محاسن کی تبلیغ ہو یا تمدن اور سیاست کے معیاری تصورات ہوں یا تدبیر منزل اور گھر یلو زندگی کے مثالی نمونے ہوں سب میں شاعر کی اپنی تخیل کا رزنا محسوس ہوگی وہ رستم کی بہادری ہو یا منیشرہ کا جاننا زانہ و لورہ عشق ہر ایک کی جو انفرادی ہویا اور ماں کی حیثیت سے تہمینہ کی بلند شخصیت یا ایک گنواہی ایرانی لڑکی کی حیثیت سے جو فن حرب و ضرب کی بھی ماسر ہو دخت آفرید کا کردار۔ اکیلیز (ACKI ILES) کی عسکری شجاعت ہو یا افیجینا (IPHIGENIA) کہ قربانی یہ سب گو یا خارجی موجودات پر شاعر کی اپنی تخیل کی مہر ہیں اور ہر ماسر داخلی ہیں۔ شاعر کا کام ادنیٰ کو اعلیٰ بنانا ہے۔ فردوسی کا یہ کہنا کوئی تعلیٰ نہیں ہے بلکہ شاعر کے اصلی منصب کی طرف نہایت بلیغ اشارہ ہے۔







تشبیہات اور استعارات کی نفسیات بھی یہی ہے کہ :-

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں

اور یہ میلان جستجو تخیل کا کرشمہ ہے۔ مشبہ بہ مشبہ پر اور مستعار منہبہ مستعار پر یقیناً ایک اضافہ ہے اور دونوں کے میان وہی نسبت ہے جو واقعہ اور تخیل کے درمیان ہوتی ہے۔ مشبہ موجود یا حال ہے اور مشبہ بھی ممکن الوجود یا مستقبل، نہ صرف شاعری میں بلکہ فن کاری کی کسی صنف میں بھی آج تک بغیر استعارہ کے کام نہیں چل سکا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ فن کاری کے مختلف انواع میں استعارہ کے اسالیب مختلف ہوتے ہیں۔

اتنا کچھ کہہ چکنے کے بعد اب ہم مختصر اور سرسری طور پر داخلی شاعری کے بارے میں کچھ کہہ کر آگے بڑھنا چاہتے ہیں جس کے لئے مزارعی یا غنائی کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے جس ملک میں مزارعی شاعری کی اصطلاح پہلے پہل استعمال کی گئی اس میں اس کی بہترین مثالیں المناموں کے سنگیت (CHORUS) خطابیہ منظومات (ODES) اور مرثیہ (ELEGIES) ہیں لیکن جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں اس کی سب سے زیادہ تربیت یافتہ اور نگہری ہوئی صورت غزل ہے جس کی ابتدا ایران سے ہوئی۔ انگریزی زبان میں ایک صنف موضوع کے اعتبار سے غزل سے بہت زیادہ قریب نظر آتی ہے اور اس کا نام ساینٹ (SONNET) ہے جس کا ماخذ اطالوی زبان کی شاعری کی وہ صنف ہے جس کو (SONATA) کہتے ہیں لیکن جو تاثر یا خیال غزل کے دو مصرعوں یعنی ایک شعر میں ادا کیا جاتا ہے وہ ساینٹ کے چودہ مصرعوں میں پورا ہوتا ہے۔ ساینٹ کے اعتبار سے جو صنفیں غزل سے بہت زیادہ نزدیک ہیں وہ (END-STOPPED. HEROIC COUPETS) اور ہندی کے دوہے اور سورت کٹھے ہیں۔ غزل اور اس سے مشابہ متذکرہ بالا اصناف شاعری میں ممتاز ترین خصوصیتیں کیا ہیں؟ یہ سوال اس قابل ہے کہ ہم اس پر غور کرنے کے لئے تھوڑی دیر لیں۔

مقدمین نے غزل کی جو خصوصیات گنائی ہیں وہ تمام تر عرب کی عشقیہ شاعری سے ماخوذ ہیں۔ عرب کی شاعری میں وہ صنف نہیں ہے جس کو اصطلاحاً غزل کہتے ہیں اگرچہ غزل عربی زبان کا لفظ ہے۔ لیکن وہ کیفیات جن کو مجموعی طور پر تغزل کے نام سے یاد کیا جاتا ہے عرب کی عشقیہ شاعری میں خاطر خواہ ملتی ہیں۔ بعد کو اہل فن نے غزل کے جو اصول و اسالیب قائم کئے وہ عشقیہ شاعری ہی کو پیش نظر رکھ کر مستنبط کئے گئے ہیں۔ ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں۔

- (۱) اصلی غزل وہ ہے جس کے اشعار میں عشق و محبت کی فضا چھائی ہو، جس میں پیردگی اور خود گداسنگی کا احساس حقیقت اور خودداری کے مقابلہ میں زیادہ ہو، (یہ تعریف ظاہر ہے کہ پوری صنف غزل پر محیط نہیں ہو سکتی۔ صرف عشقیہ شاعری پر صادق آسکتی ہے)
- (۲) غزل کو اپنا دائرہ صرف داخلی کیفیات و واردات تک محدود رکھنا چاہئے۔ معشوق کے جسمانی اوصاف یا اس کے حرکات و سکنات یا اس کے لباس اور وضع و قطع کا بیان غزل کے دائرہ موضوع سے باہر ہے۔
- (۳) غزل میں تعلقی۔ خود بینی اور اپنی ذاتی حیثیت اور قدرت کے احساس کا اظہار نہ ہونا چاہئے۔
- (۴) معشوق کا ادب اور اس کے ناموں کا پاس ہر حال میں مد نظر رکھنا چاہئے۔
- (۵) غزل میں سوز و گداز اور تاثر کا ایک خاص معیار قائم رکھنا چاہئے۔
- (۶) غزل کی زبان جہاں تک ہو سکے نرم و شیریں۔ سلیس اور عام فہم ہو۔
- (۷) جذبات و خیالات کی رکاکت اور انداز بیان کے ابتذال سے سختی کے ساتھ پرہیز کرنا چاہئے۔
- (۸) حتی المقدور تشبیہ۔ استعارہ اور صنائع بدایع سے پہلو بپا نا چاہئے (یہاں ایک بات واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔



تشبیہات و استعارات وغیرہ کی بہتات سے کلام یقیناً بے اثر ہو جاتا ہے لیکن بغیر کسی نہ کسی قسم کے تشبیہات و استعارات کے چاہے وہ ظاہر ہو یا مخفی ہماری روزمرہ کی بات چیت میں بھی اب تک کام نہیں چل سکا ہے۔ لہذا اس کو مطلقاً غزل گوئی کی شرط قرار دینا عجیب ہے۔ سلیقہ اور اختیار کے ساتھ تشبیہ اور استعارہ کا استعمال ہمارے اظہار خیال کو سکت میں اضافہ کرتا ہے۔

(۹) خیال یا زبان و انداز بیان میں کوئی ایسی بات اشارۃً یا ہرا حثاً نہ ہو جو عاشق یا معشوق کے شایان شان نہ ہو۔

(۱۰) جو جذبات یا خیالات قلبیہ کے جائیں وہ دنیا سے نکلے نہ ہوں بلکہ اپنی تمام رفعت اور پاکیزگی کے باوجود ایسے ہوں جو عادت الود و دیول اور جن سے ہر شخص اپنے کو مانوس پائے۔

اوپر گئے ہوئے دلائل اور علامات پر غور کیجئے تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ غزل کے مفہوم کو بہت محدود دیکھ کر کلیات مرتب کئے گئے ہیں۔ غزل کو خاص عشقیہ شاعری کا مترادف سمجھا گیا ہے۔ حالانکہ تاریخ میں ایسا نہیں۔ غزل کا بنیادی یا انومی مفہوم جو بھی ہو ایک صنف شاعری کی حیثیت سے مضامین اور سالیب دونوں میں اس سے زیادہ وسعت اور تنوع کا امکان کسی دوسری صنف میں نہیں۔ فارسی اور اردو غزل کے اچھے سے اچھے نمونوں کو سامنے رکھتے تو قائل ہونا پڑے گا کہ غزل کے مضامین اتنے ہی زیادہ وسیع اور متنوع ہیں جتنا کہ خود انسان کی زندگی کے حالات و واردات۔ قبل اس کے کہ ہم کوئی حکم لگائیں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ فارسی اور اردو غزل کے کچھ اشعار اس وقت یاد رکھتے جائیں۔

شب تار یک دیم سوچ دگر ابے چہر حال	کجا دانند حال ما سبکساران سا علیا
جنگ ہفتاد و دولت اسدا عذر بنہ	چوں نہ دید نہ حقیقت رہ افسانہ زو نہ
ساہرا دل طلب جام جم از ما می کرد	انچہ خود داشت ز جیگانہ تمنای کرد
واعظان کیس جلوہ بر محراب و مہری کشند	جوں بہ خلوت می روند آن کار دگر می کشند
عفا شکار کس نہ شود دام باز چیں	کیں جا ہمیشہ باد بدست است دام را
اسے دل شباب رفت دن چیدی گئے ز عمر	پیرانہ سر ملن ہوس ننگ و نام را
ساقیا بر خیز و دروہ جام را	خاک بر سر کن غم ایام را
گر چہ بدنامیست نزد عاشقان	انہی خواہیم ننگ و نام را
مباش رہے آزار و ہر چہ خواہی کن	کہ در شریعت ما غیر از میں گناہ است
بیا کہ تھرا ہی سخت سست بنیاد است	بیار بادہ کہ بنیاد عمر بر باد است
رضا بیادہ مدہ وز جیں گرہ بکشا	کہ بر من و تو در اختیار نکشا و است
رسید مژدہ کراہیم غم نخواہد ماند	چنان نہ ماند و چنین نیز ہم نخواہد ماند
من از باندے خود دارم بے شکر	کہ زدیہ مردم آزاری ندارم
بیانا گل میفشانیم دے در ماغرا اندازیم	فلک راستفت جیگانیم و طرح نود اندازیم
اعتمادیست بر کار جہاں	بلکہ برگردن گرداں نیز ہم

اور یہ سب شعر حافظ کے ہیں جو عشق اور معرفت کے لئے ضرب المثل جو چکے ہیں، لیکن ان میں سے ایک شعر بھی ایسا نہیں جس کا تعلق عشق یا تصوف سے ہو۔ سب ایسے مسائل اور رموز کے بارے میں ہیں جو عام بنی نوع انسان کی معمولی زندگی سے متعلق ہیں



اب کچھ اور اشعار سنئے۔

ہر کس از دست غیر نالہ کند	سعدی از دست خویشش فریاد	(شیخ سعدی)
خانہ شرع خراب است کہ ابواب صلاح	در عمارتگری بگنجد دستار خود اند	(طائب آملی)
دریں بہار نہ شد فرصت آن قدر مارا	کہ ہم ترا نہ ببل کنیم مینا را	(صدیقی پلرانی)
بگذرید کہ بگذریم و آسے بکنیم	عمر با سوخته ام تا نفسے تافتہ ام	(مرزا جلال الدین آتیر)
یک دل از دریں دام گہ فانی نیست	لو سنئے نیست دریں مضر کہ زندانی نیست	(میر محمد مومن اداویزی)
نہ زخم خار کشیدم نہ روئے گل دیدم	و عنذ یب شنیدم کہ لو بہارے بہت	(مشرقی مشہدی)
کار دشوار نظری گریہ می آورد مرا	شاد از تدبیر ہلکے مست بنیاد من است	(نظیری)
تو بہ خویشتن چہ کردی کہ بہ را گنی نظیری	بجدا کہ واجب آمد تو احترام کردن	( )
موج دریا را بہ ساحل ہم نشینی مشکل است	ہم قراراں نذر منزل کردہ اند آرام را	(بیدل)
چہ بار کفنی لے زندگی بچو حباب	تمام آبد بردوشن کردہ مارا	( )
چشم دا کردم دطوفان قیامت دیرم	زندگی روز جزا نیست کہ من می داتم	( )
خطے بر مہتی عالم کشد ہا از مرثہ بستان	ز خود رفتم دہم ما خویشتن برویم دنیا را	(غالب)
در کشاکش ضعیفم نگسدر دواں از تن	اینکہ من نہ می میرم ہم رزنا تو اینہا است	( )
شنیدہ کہ بہ آتش نہ سوخت ابراہیم	بہیں کہ بہا شرر و شعلہ می تو انم سوخت	( )
ما د خاک رہگذر بر فرق عریاں رختن	گل کسے جوید کہ اور اگر شہ دستار بہت	( )
ہمانہ بر آن رند حرامت کہ غائب	در بے خودی اندازہ گفتار نہ اند	( )
اگر بدل ما ظہ ہر جہ از نظر کرد	زہے ردانی عمرے کہ در سفر گزرد	( )
تا دل بدینا دودہ ام در کشاکش افتادہ ام	اندوہ فرصت یک طرت ذوق تماشا یک طرت	( )
زمن خدر نہ کنی گر لباس دیں دارم	ہفتہ کا فرم دبت دراستیں دارم	( )

دوسرے شعرے فارسی کے دواں بھی ایسے ہی اشعار سے بھرے پڑے ہیں جن کا تعلق عشق سے نہیں بلکہ زندگی کے

اور معاملات و مسائل سے ہے۔ ہم نے راستہ پر لگا دیا ہے پڑھنے والا متقدمین سے لے کر متاخرین تک کے کلام سے ایسے اشعار منتخب کر سکتا ہے ہم ابھی اور اشعار سناتے لیکن ابھی ہم کو اردو غزل سراویوں کے اشعار بھی پیش کرنا ہیں۔ اس لئے ہم ابواب ذوق سے کہیں گے کہ وہ امیر خسرو - فغانی - عرفی - فیضی - صاحب - غنی اور ظہودی جیسے مشاہیر کی غزلیات کا جائزہ لے کر خود ایک بیاض تیار کریں اور دیکھیں کہ ہماری کہی ہوئی بات غزل کے اشعار کے بارے میں صحیح ہے یا نہیں۔ اب کچھ اردو اشعار ملاحظہ ہوں۔

چلی مت غیبت اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا	مگر ایک شاخ بہال دل جسے غم کہیں سوہری رہی	(سراج اورنگ آبادی)
آبرو کو نہیں کم ظرت کی محبت کا دماغ	کس کو برداشت ہے ہر وقت کے نکو ردوں کی	(شاہ مبارک آبادی)
کچھ دور نہیں منزل آگے باندر کمر حاتم	تجسس کو بھی تو چلتا ہے کیا پوچھ ہے راہی	(حاتم)



دل کہیں دیدہ کہیں دیکھی ہے کہیں جان کہیں	گرو شری چرخ میں تہ ہر ایک ہے آوارہ سا	(محمد امین شاعر)
بے فائدہ ہے آرزوئے سیم و زند فغاں	کس زندگی کے واسطے یہ درد و سر فغاں	(اشرف علی خاں)
یاں کے پید و مید میں بکھو غل جو ہو اتنا ہے	رات کو دوسری صبح کیا یادوں کو جوں توں شام کیا	(میر)
اس گلشن ہستی میں عجب دید ہے لیکن	جب چشم کھلی گل کی تو ہوسم ہے خزاں کا	(سودا)
ذمت ہے یاں لم سہن کی بات نہیں کہہ کہنی کی	انکھیں کھول کے کان جو کھولے نرم جہاں فساد	(میر)
نے نون پو آنکھوں سے بہا اور نہ ہوا داغ	اپنا تو یہ دل میر کسوک نہ آیا	(۵)
تھر ادا نہ زلیست کرتا تھا	میر کا طور یاد ہے مجھ کو	(۵)
ماہ اک نامہ کی کا وقت ہے	یعنی آگے چلیں گے دم لے کر	(۵)
نے گل کو ہے ثبات نہ ہم کو ہے اعتبار	کس بات پر چین ہوں رنگ و بو کریں	(درد)
سینہ دل حسرتوں سے چھپا گیا	بس بجوم یاں ہی گھبرا گیا	(درد)
نہ جانے کونسی ساعت چین سے بچھڑے تھے	کہ آنکھ بھر کے نہ پھر سوسے گلستاں دیکھا	(قائم)
مجھے اس اپنی مصیبت سے ہے فراغ کیاں	کسی سے جاہلوں کہ صحبت رکھوں دروغ کیاں	(۵)
دام قفس سے چھوٹ کے پہنچے جو ہر گنگ	دیکھا تو اس زمیں پہ چین کا نشان نہ تھا	(یقین)
حال غربت میں دیکھتے کیا ہو	وہ خطرناک اور منزل دور	(خواجہ حسن ثانی)
آشنا ہو چکا ہوں میں سب کا	جس کو دیکھو سوا اپنے مطلب کا	(میر عبدالحی تاجاں)
کیا بتا دیں کہ اس چین کے پیچ	کبھو اپنا بھی آشیانہ تھا	(میر آثر)
بہار میں ہم کو بھولیں یا ہے آنا کہ گلشن میں	ثمریہاں چاک کرنے کا بھی ایک ہنگام آیا تھا	(مرزا حشر علی حسرت)
چلے بھی جا کر بس غنچہ کی صدا پسیم	کہیں تو قافلہ نو بہار ٹھہرے گا	(مصطفیٰ)
کیا ہنسنے اب کوئی اور کیا رو سکے	دل ٹھکانے ہو تو سب کچھ ہو سکے	(میر حسن)
قفس میں ہم صغیر کچھ تو مجھ سے بات کر جاؤ	بیملا میں بھی کبھی تو رہنے والا تھا گلستاں کا	(جرات)
نہ چھڑاے نکبت باد بہاری راہ لگ اپنی	کچھ اکھیلیاں سوچیں ہیں ہم ہزار چٹھے میں	(اش)
احسان نا خدا کے اٹھائے مری بلا	کشتی خدا پہ چھوڑ دوں لنگر کو توڑ دوں	(دوق)
اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے	مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے	(۵)
اے شمع تیری عمر طبعی ہے ایک رات	ہنس کر گزار یا اسے رد کر گزارے	(۵)
روز معمورہ دنیا میں خرابی ہے ظفر	ایسی بستی کو تو ویرانہ بنایا ہوتا	(بہادر شاہ ظفر)
کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی	آشیاں اپنا ہوا برباد کیا	
ان نصیبوں پر کیا اختر شناس	آسمان بھی ہے ستم ایک باد کا	(مومن)
شبم خراب ہر دگناں سینہ چاک ماہ	نواد بھی ستم زدہ روز نگاہیں	(۵)
نہ بھلی جلوہ فرما ہے نہ صیاد	کل کر کیا کریں ہم آشیاں سے	(۵)



ہوسا کو ہے نشاط کار کیا کیا	نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا	(غالب)
قید حیات بند غم اہل میں مدوں ایک	موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں	(۵)
بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا	آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا	(۵)
رات دن گردش میں ہیں سات آساں	ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرا میں کیا	(۵)
افسردہ خاطر ہی وہ بلا ہے کہ شیفہ	طاہت میں کچھ مزہ ہے نہ لذت گناہ میں	(شیفہ)
کیا ہماری بنناز کیا روزہ	بخش دینے کے سو بہا نے ہیں	(میر مہدی مجروح)
ریخ و حسرت کے سوا حاصل دنیا کیا ہے	غافل اس کا رنگہ میج میں رکھا کیا ہے	(ساکب)
سورج سوالم میں یہاں ہر نفس کے ساتھ	دم کا نہیں شمار تو غم کا حساب کیا	(زکی)
ہر جگہ کعبہ ہے لیکن سجدہ کی ہمت کہاں	ہر قدم منزل ہے لیکن فرصت منزل نہیں!	(مولہ بخش قلی)
آج بڑ جس کے قدم سے بے نیق باغ بہاں	کل دہی رخت بہ رنگ سبز و بیگا نہ ہے	(ناسخ)
مانع صبر اور دلی پاؤں کی ایذا نہیں	دل دکھا دیتا ہے لیکن ٹوٹ جانا خار کا	(۵)
اثر منزل مقصود نہیں دینا میں	راہ میں قافلہ رنگ رواں ہے کہ جو بھٹا	(آتش)
سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیر سے	ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے	(۵)
دکڑے خوشی کا تو نکل پڑتے ہیں اکسو	ہم ایسے ستم دیدہ ہیں دکھ پائے ہوئی میں	(آغا جوشن)
لالہ کے مانند ہم اس باغ میں	داغ لینے آئے تھے لے کر چلے	(امیر مینائی)
بہار لالہ دہلی پھر کبھی کا ہے کو دیکھیں گے	چلے ہیں اس جہن سے ہم نگاہ واپس ہو کر	(۵)
نہ رونا ہے طریقہ کا نہ ہنسنا ہے سلیقہ کا	پریشانی میں کوئی کام جی سے ہو نہیں سکتا	(دلا)
لذت میرا اگر چشم تماشا سے گی	ایک بار اور یہ دنیا ابھی پٹائے گی	(۵)
اسیر کر کے جہن کیوں کیا رہا صیاد	وہ ہم صغیر بھی چھوٹے وہ باغ بھی ملا	(حکیم خاں علی جلال)
دم بھر کو ترے وعظ میں ہم بیٹھ کے واعظ	برسوں نہ رہے بزم خرافات کے قابل	(جلال)
چھٹ کر نفس سے پوچھتے ہیں ہم جہن کی ناہ	غربت نصیب بھول گئے ہیں وطن کی راہ	(۵)
نفس میں بھی ہے اسیر و تمہیں وہی سودا	لگائے فضلی بہاری کی آس بیٹھے ہو	(عشق)
کوئی دشمن ہو یا اتسی مراد دست	میں سب کا دوست کیا دشمن ہو کیا دوست	(آسی غازی پوری)
بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھانوں گئی ہوتی ہے	آہ کیا چیز غریب (وطنی) ہوتی ہے	(حفظ جوہوری)
یاران تیز گام نے منزل کو مایا	ہم محو نالہ جریں کارواں رہے	(۵)
دیا گو اپنی موج کی طغیانوں سے کام	کشتی کسی کی پار ہو یا درمیاں رہے	(حاتی)
دنیا کے غرضوں سے چمچ لٹے تھے ہم اول	آخر کو رفتہ رفتہ سب ہو گئے گوارا	(۵)
دھونڈ گئے ہیں ملکوں ملکوں لینے کے نہیں نایاب ہیں ہم		
تعبیر ہے جس کی حسرت و غم اسے ہر مفسودہ خواب ہیں ہم		
(شاہ خلیفہ آبادی)		



یہ ہم سے ہے یاں کوتاہ دستی میں ہے محدودی

اٹھائے جو ہڑھاکر ہاتھ میں مینا اسی کا ہے

پکار کر دشتیوں سے کہہ دو خزاں کا بھی دھبہ ہے غنیمت

قبا کے دامن کو ٹانگ تو لیں اگر نہ موقع ملے تو کا

مٹی حکایت ہوتی تو درمیاں سے مٹی نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

اردو شعراء کا جو انتخاب حاضر کیا گیا ہے وہ خصوصیت کے ساتھ مختلف ادوار اور مختلف مزاجوں کے نمونے ہیں۔ اردو غزل کی جدید نسل کے جس کی ابتداء حسرت موہانی سے ہوتی ہے ہم نے جان بوجھ کر انتخاب میں شامل نہیں کیا۔ یہ نسل ہم سے قریب ہے اور ہم کم یا زیادہ اس سے شناسا اور مانوس ہیں لیکن متقدمین کو ہم بری طرح بھولے بیٹھے ہیں۔ اسلاف پرستی تو یقیناً ایک انحطاطی میدان ہے لیکن اسلاف کے ان گستابات کو حروف غلط سمجھ کر بدی خانہ میں ڈال دینا جن کی روح آغا بھی ہمارے اپنے جسمانی اور دماغی فتوحات میں کار فرما ہے ایک ایسا خطرہ ہے جس سے اپنے کو بچائے رہنا ہر جوان صانع کا فرض ہے نئی نسل اسلاف کے کارناموں سے بالکل بیگانہ ہے۔ ہم نے اشعار کا جو انتخاب درج کیا ہے وہ خاصہ طویل ہے اور اس کا اہل مقصد نوجوانوں میں یہ احساس جگا دینا تھا کہ ہمارے پیش روؤں نے ہمارے لئے کیسی بیش بہا اور قابل قدر میراث چھوڑی ہے ہم اصرار کے ساتھ کہیں گے کہ کوئی اس وقت تک اچھا مصور۔ اچھا مفتی یا چھا انشا پرداز یا اچھا شاعر نہیں ہو سکتا جب تک کہ وہ ہندوگان سلف کے اختراعات فائدہ سے پوری واقفیت نہ رکھتا ہو۔ امن و حقیق جیسے اہل ذوق و لطف نے بڑے شاعر ہونے کے لئے جہاں اور بہت سی شرطیں بتائی ہیں وہاں ایک اہم شرط یہ بھی رکھی ہے شاعر کو پورا نے اساتذہ کے کلام کا بہترین حصہ یاد ہونا چاہئے۔ ہم اس کو ہی شرط کو زیادہ نرم کرنا چاہتے ہیں۔ دوسروں کے کلام کو یاد رکھنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں ہے لیکن جس کو شاعری میں کٹوری بہت بھی نمود حاصل کرنا ہے اس کے لئے اتنا ضروری ہے کہ مقدمین کے کلام کا زائد سے زائد حصہ کم سے کم ایک بار اس کی نظر سے گزر گیا ہو۔ قدیم ترین تاریخ سے لیکر موجودہ نسل سے پہلے تک کسی ایسے شاعر کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ جس نے شاعری میں کوئی امتیاز حاصل کیا ہو اور کچھ اساتذہ کے کلام کا مطالعہ نہ کیا ہو۔

جو اشعار ابھی نقل کئے گئے ہیں ان کا موضوع حسن و عشق کے دلوے یا شباب کی جولانیاں نہیں ہے۔ ان کا تعلق عام بنی نوع انسان کی زندگی کے مختلف حقائق اور مسائل سے ہے۔ نئی نسل کی اردو غزل کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں خالص عشقیہ عناصر اور کبھی کم ملیں گے اور نئی زندگی کے خستہ اہم اور سچیدہ میلانات و مطالبات سے متعلق بیغ اشارہ سے زیادہ پائے جائیں گے۔ عشق بھی انسانی فطرت کا ایک مطالبہ ہے اور وہ بھی غزل کا ایک فطری اور صحت مند موضوع ہے لیکن یہی نہ زندگی میں سب کچھ رہا ہے اور نہ غزل میں۔ غزل کی ترکیب کچھ ایسی واقع ہوئی ہے کہ اس کا ہر شعر ایک سالم اور مکمل تصور کا اظہار کر سکتا ہے۔ غزل کے اشعار میں زندگی کے مختلف مسائل و معاملات سے متعلق کبھی سیدھی اور بے تکلف زبان میں اور کبھی اشارہ اور تمثیل کے پردہ میں مختلف اصول و نظریات مرتب کئے جاتے ہیں۔ جو ایک دوسرے سے پیوستہ نہ ہوں یعنی مضنون اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے غزل میں لامحدود و متنوع کامکان ہے۔ یہ امتیاز اور یہ شرف دنیا کی کسی اور زبان کی شاعری میں کسی صنف کو حاصل نہیں۔

اب ہم اپنے کو اس قابل بناتے ہیں کہ مقدمین کے مرتب کئے ہوئے روایتی اصول سے قطع نظر کر کے خود اپنے تجربہ اور



مطالعہ کی بنا پر غور کریں کہ وہ کونسی خصوصیات ہیں جو غزل کو غزل بناتی ہیں۔

- ۱۔ خالص غزل کے لئے ضروری ہے کہ اس کا ہر شعر بجائے خود ایک آزاد اور مکمل اکائی ہو جو ایک پوری جذبہ باقی یا نگری کا نشانہ پر محیط ہو۔ اساتذہ کے دیوان باہم پیوستہ یعنی قطعہ بند اشعار سے خالی نہیں ہیں۔ لیکن اول تو ان کی مثالیں کم ہیں دوسرے ایسے اشعار میں تاثیر کی وہ شدت نہیں آتی جس کو غزل کہتے ہیں اور جو ایک شعر میں آجاتی ہے اگر وہ شعر شاعری کا کامیاب نمونہ ہے۔
- ۲۔ غزل کے معنی نئی عورت یا محبوب کی بات کرنے کے ہیں۔ یہ سنتے سنتے ہمارے کان اکٹائے ہیں لیکن یہ کبھی عجیب بات ہے کہ غزل ایک صنف سخن کی حیثیت سے جن زبانوں میں رائج ہوئی یعنی فارسی اور اردو میں ان میں مدئے خطاب درپردہ یا کلمہ کھلاؤ کی طرف رہا ہے۔ ان پھر اگرچہ غزل کے بیشتر شعرا اب تک جن و عشق کی روداد اور اس کے متعلقات پر مشتمل رہے ہیں اور خالص غزل کو عشقیہ شاعری کا مترادف سمجھنے کی عادت سی پڑ گئی ہے لیکن مطالعہ سے ثابت ہوتا ہے کہ کسی زمانہ میں بھی غزل سخن کے ساتھ موضوع کی اس وحدانیت کو قائم نہیں رکھ سکی ہے۔ غزل گو شعرا شروع ہی سے زندگی کے مختلف امور و مسائل کو اشعار میں قلمبند کرتے رہے ہیں مذہب اور تقویٰ کے رموز و اسرار، مابعد الطبیعیات کے حقائق و معارف، نفسیات انسانی کے نکات و اشارات، معاشرت تمدن اور اخلاق کے اصول و معاملات۔ کونسا ایسا موضوع ہے جس پر غزلیات میں اشعار نہ کہے گئے ہوں۔ لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ غزل کے اشعار منفرد اور غیر مسلسل ہوتے ہیں اس لئے شاعر کو چاہئے کہ کائنات اور حیات انسانی سے متعلق مختلف حقائق اور مسائل کے بارے میں اہم اور بلیغ نظریات و افکار اس جامعیت اور ہمہ گیری کے ساتھ پیش کرے کہ وہ عام بنی نوع انسان کے لئے قابل قبول ہوں۔ اس کلیت کے بغیر غزل کے اشعار اعلیٰ نمونے نہیں کہے جاسکتے۔

۳۔ غزل کا میاری شعروہ ہے جو ایک جامع کلمہ کا حکم رکھتا ہو اور جس میں یہ قابلیت ہو کہ حافظہ پر بے ساختہ چڑھ جائے اور زبان زوفاص و عام ہو کر ضرب الشمل یا کجادت بن سکے۔

(۴) شاعری کے لئے عام طور سے اور غزل کے لئے خصوصیت کے ساتھ لازمی ہے کہ جو تاثر یا ذہنی نقش یا خیال شعر میں ادا کیا جائے اس میں اصلیت اور سچائی ہو اور زبان اور اسلوب میں صداقت اور بیباختگی۔ اور اگر کبھی تکلف سے کام بھی لیا جائے تو اس میں بے تکلفی اور جستگی کی نشان پائی جائے۔ صحیح معنوں میں غزل سرادہ ہے جس کے دل اور زبان دونوں میں ایک گھلاوٹ، ایک گداز، ایک سنجیدہ اور متین میلان تامل ہو۔

(۵) غزل کے اشعار میں شاعر کی انفرادیت قائم رہنا چاہئے مگر یہ ضروری ہے کہ خودی یا انانیت کا احساس کہیں سے داخل نہ ہونے پائے ورنہ اشعار میں وہ جامعیت نہ آسکے گی جو غزل کا طرہ امتیاز ہے۔

(۶) غزل کی زبان کو سادہ، سلیس اور عام فہم ہونا چاہئے لیکن اقلیدس کے مقولات یا منطق کے قضایا کی طرح سیاٹ اور بے کیفیت نہ ہونا چاہئے۔

(۷) مقتد بن اسرار کرتے آئے ہیں کہ تشبیہات و استعارات اور دوسرے تکلفات سے غزل میں احتراز ضروری ہے۔ ہم اس شرط کو نہ صرف نفیوں بلکہ ناقابل تعمیل پاتے ہیں۔ تشبیہ و استعارہ سے نہ صرف خیال کے اظہار میں سہولت بہم پہنچتی ہے بلکہ خود خیال میں بائیدگی اور رسائی کا امکان بڑھ جاتا ہے۔ ہاں یہ ضروری ہے کہ جو تشبیہات و استعارات لائے جائیں وہ برجستہ اور بر محل ہوں اور ان سے کلام میں آواز کا احساس نہ پیدا ہونے پائے۔ مشبہ اور مشبہ بہ اور مستعار اور مستعار منہ کے درمیان ایک ناگزیر مناسبت اور ہموازی کا احساس قائم رکھنا لازمی ہے۔



غزل کو جو معیار ابھی قائم کیا گیا ہے۔ اگر اس سے جانچا جائے تو اردو ادب فارسی غزل گو شاعروں کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہوگی جو غزل کی روح سے عاری ہوں گے۔ ہمارے ساتھ ہمارے بالخصوص متاخرین نے اکثر تشبیہات و استعارات اور دوسرے صنایع ہر طرح کی کو حاصل شاعری سمجھا ہے۔ فارسی میں موت کی سے قاتل تک اور اردو میں دلی اور سراج سے داغ اور آئینہ تک متاخرین شعراء کی غزلوں میں ایسے اشعار بکثرت ملتے ہیں جو غزل کی میزان پر پورے نہیں اترتے اور متاخرین کا کلام تو پختہ قیصری اس غلوں تاثر یا اس معنوی کیفیت سے بے بہرہ ہے جس کو ہم نے غزل سے تعبیر کیا ہے اور جس کے بغیر نہ صرف یہ کہ غزل غزل نہیں رہتی بلکہ شاعری کی کوئی صنف اپنا پیدائشی فرض ادا نہیں کر سکتی۔ ایسے اشعار ستم تجل کی دلیل اور اس افسوسناک حقیقت کی علامت ہوتے ہیں کہ زندگی اور اس کے فنی تخلیقات دونوں میں انحطاط اور فساد شروع ہو گیا ہے۔ شعراء نے فارسی کے کلام سے مثالیں پیش کرنا اس وقت پڑھنے والوں کو خواہ مخواہ گراں بار کرنا ہو گا۔ اس لئے ہم صرف متاخرین شعراء کے اردو یعنی شاہ نصیر سے داغ اور آئینہ اور ان کے مقلدوں تک اپنا دائرہ سخن محدود رکھیں گے۔ لیکن مثالیں پیش کرنے سے پہلے ایک بات ذہن نشین کر دینا چاہئے ہیں وہ یہ کہ اگرچہ یہ اشعار نہ تو غزل کی اولین شرائط کو پورا کرتے ہیں اور نہ مجموعی حیثیت سے فن شاعری ہی کے اچھے نمونے ہیں پھر بھی چند اعتبارات سے ان کی تاریخی اہمیت ہمیشہ مسلم رہے گی۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ غیر شعوری طور پر یہ اشعار بھی اپنے دور کی معاشرت کی پوری آئینہ داری کرتے ہیں۔ یعنی یہ اشعار اس امر کا ثبوت ہیں کہ مروجہ معاشرت شمال اور خلوص سے بالکل بیگانہ ہو چکی ہے اور اب جو نگاہ بے مایہ ہے اس لئے اپنی ہے مانگی کا پردہ رکھنے کے لئے ریا اور نمائش سے کام لے رہی ہے۔ ظاہری تکلفات کا غلبہ تاریخ میں ہمیشہ اس بات کی دلیل رہا ہے کہ زندگی ہو یا اس کے جمالیاتی اکتسابات دونوں کے پاس کچھ باقی نہیں رہا ہے جس کو وہ فخر کے ساتھ اپنی دین بنا کر پیش کر سکیں۔ دوسری بات جو تاریخی اہمیت سے خالی نہیں۔ یہ ہے کہ اس قسم کی شاعری نے جو نبوٹ اور بازیگری کے عنوان کی چیز ہے اردو زبان کی تربیت اور اس کے امکان اظہار کی توسیع میں بہت بڑا حصہ لیا ہے۔ اگر اس قسم کی بنیادی شاعری کی مشق نہ ہوتی جس کا تعلق خصوصیت کے ساتھ دبستان لکھنؤ سے ہے تو آج ہماری زبان بڑھتی ہوئی داخلیت کا شکار ہو کر رہ گئی ہوتی اور اس قابل ہرگز نہ ہوتی کہ ہر قسم کے داخلی اور خارجی مضامین سے عہدہ برا ہو سکتی۔ بہر حال اب مثالیں ملاحظہ ہوں۔

جہنم میں کل ہنار جب اس نے بال باندھے	ہم نے بھی اپنے دل میں کیا کیا خیال باندھے (مستحق)
گالیاں دینے لگے نام مراے کے تم	کچھ مری چاہ کے کھل جاتے ہی کھل کھلے تم (جرات)
مانگنے کو پھرتی ہے بکلی اس میں گوٹے متامی کی	ان ہونے پر دما جب سکتے ہیں بیٹے سادوں بھادوں (شاہ نصیر)
دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے	فلس ماہی کے گل شمع شبستاں ہوں گے (مومن)
بیمار اجل چارہ کو گر حضرت بیٹھے	اچھا نہ کریں گے تو کچھ اچھا نہ کریں گے (۰)
نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی	سپیدی دیدہ یعقوب کی پھرتی تھی زنداں پر (غالب)
شگ جھمکان بھی بتا تو مرا ضبط یہ ہے	نہ مری قبر کا پتھر شر افشاں ہوتا (ناسخ)
چمر کی شب جو چکی روز قیامت سے دراز	دوش سے نیچے نہیں اترے ابھی گیسوئے دوست (آتش)
غیر سے سینہ بہ سینہ مجھے آپ	بھاتی پر سانپ یہاں لوٹ گیا (حکیم ضامن علی جلال)
چھلا حضور ہاتھ کا دے دیکھتے ہمیں	دل کے جہاز کا اُسے نکل بنائیں گے (تعلیق)



یہ صیال پھولوں کی لائے تھے نہ پہنیں اس نے آج پھولے ہوئے ہیں پھولوں کے گہنے والے (امیر مینائی)  
اس قسم کے شعراء غزل تو ایک طرف سے شاعری ہی کی قلم دے خارج ہیں اور اس بات کی علامت ہیں کہ شاعر کا تخیل  
بجھڑ چکا ہے اور اس کے پاس کچھ کہنے کو نہیں ہے خواہ مخواہ الفاظ کی رعایتوں اور دراز کار صنعتوں سے مضمون آفرینی کی کوشش  
میں لگا ہوا ہے۔ اس قسم کی شاعری نہ صرف شاعر کے بگڑے ہوئے تخیل کا ثبوت ہے بلکہ اس بات کی بھی شہادت ہے کہ سارے  
معاشرتی نظام میں فساد پیدا ہو چلا ہے اور اب اس کے بدلنے کی شدید ضرورت ہے۔

ایسے شعراء کا ہر ہے کہ وہ جادو اپنے اندر نہیں رکھتے جو ہر صفت شاعری کی عظمت کی پہلی شرط ہے اور جس کے بغیر غزل کا نام لینا  
اس کے ناموس میں داغ لگانا ہے۔ لفظی سجاوٹ - صنایع بدایع کے التزام اور جہاں کچھ کہنے کے نہ ہو وہاں ذہنی دست کی کچھ کہنے کی رائیگاں  
کوشش کے سوا اس قسم کی شاعری میں کچھ نہیں ہوتا۔ لیکن ان سے بھی ہم کم سے کم تاریخی عیترت تو حاصل ہی کر سکتے ہیں۔  
اب ہم اپنی اس بحث کو تکنیکی ہیئت دینے سے پہلے غزل کی پیدائش پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنا چاہتے ہیں۔

بعض تذکرہ نگاروں کا کہنا ہے کہ فارسی میں سب سے پہلے جس نے شعر کہا وہ رودکی ہے۔ لیکن فارسی شاعری کے بعض مورخوں  
کو اصرار ہے کہ اس زبان میں جس نے سب سے پہلے شعر کہا وہ صفار یہ خاندان کا مشہور سلطان یعقوب بن یعقوب کچھ لوگ عباس مزوری کو  
فارسی زبان کا مستند شاعر بتاتے ہیں جس نے مامون الرشید کی شان میں وہ قصیدہ لکھا جو آج تک مشہور ہے۔ اسی طرح ابوحنیفہ سعدی  
طهران اور بعض دوسرے شعراء کو بھی تذکرہ نویسوں نے فارسی کا پہلا شاعر بتایا ہے۔

لیکن اول تو یہ سب روایتیں قیاسی اور افواہی ہیں اور تاریخی اعتبار نہیں رکھتیں۔ دوسرے یہ تمام شعراء اس زمانے کے ہیں  
جب کہ ایران پر عرب کا تسلط ہو چکا تھا۔ ایرانی ایرانی شائستگی پر فراع تمدن کے اثرات غالب آچکے تھے اور ایران کی زبان و انشا پر عربی  
زبان اور ادب کی تقلید کا رنگ اس طرح چڑھ گیا تھا کہ ان کے اپنے اصلی رنگ کی کوئی علامت باقی نہیں رہی تھی۔ جن ناموں کو ابھی گزایا  
گیا ہے وہ زیادہ سے زیادہ مسلم ایران کے اولین شاعر کہے جاسکتے ہیں۔

کچھ مورخوں اور نقادوں نے ذرا زیادہ فرارخ دلی سے کام لینے کی کوشش کی ہے اور ایرانی شاعری کا آغاز ظہور اسلام سے کچھ ہی  
پہلے کے دور میں بتایا ہے۔ لیکن ہم کو افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ یہاں بھی سنی سنائی باتوں پر یقین کر دیا گیا ہے اور تاریخی  
بھٹان میں سے بالکل کام نہیں لیا گیا ہے۔ مثلاً دولت شاہ سمرقندی جیسے سخن آرا اور افسانہ ساز تذکرہ نگاروں کے بیانات کی  
بنیاد پر حکم دیا گیا کہ فارسی کا سب سے پہلا شاعر ساسانی نسل کا شہنشاہ بہرام پنجم تھا جو پانچویں صدی عیسوی کے اوائل میں  
ہندوستان اور اساطیر و روایات میں بہرام گور کے لقب سے روشناس ہے۔ بہرام گور "شاہنامہ" کے محبوب ترین حکمرانوں میں سے  
ہے۔ یہ شخص عیش کوشی کے ساتھ ساتھ بہادری اور جوانمردی کا بھی سورا ہے۔ سیر اور شکار میں پیش وادیوں کو چھوڑ کر شاید  
اس سے بڑی شخصیت ایران نے پیدا نہیں کی۔ کہا جاتا ہے کہ ایک مرتبہ اس نے بڑے خطرناک موقع پر ایک شیر مارا اور ہندو کے  
ساتھ میناختہ ایک جملہ اس کے منہ سے نکلا جو ایک موزوں مصرع ہو گیا۔

ع - منم آں بیزبان و منم آں شیریل

اور اس کی محبوبہ دلا رام چنگی نے فوراً دوسرا مصرع موزوں کیا۔

ع - نام بہرام قرا او پدرست بوجہ سلط

لے - صفادہ عجم کے مفسد نے نہ جانے کس بنیاد پر اس واقعہ کو بہرام چہرے سے منسوب کیا ہے جو ہرگز باقی ہو گیا تھا اور بعد کو ایک عرصہ تک اس کے  
بالشیں خسرو بہرام کو پریشان کرتا رہا۔



مورخ سبکی نے شعرا لعمم حصہ چہارم میں وہ دونوں مصرعوں کو غلط درج کیا ہے اور نتیجہ یہ نکلا ہے کہ یہ مصرعے جس طرح عربی  
 بزدلی کے تذکرہ میں درج ہیں ان سے زیادہ قریب ہیں اور پھر یہ بھی کہتے ہیں کہ "ہیرام گور کے چند موزوں کلمات کو شاعری کا سنگ بنیاد  
 نہیں کہہ سکتے۔ اردو زبان میں اب تک فارسی شاعری پر شبلی کی شعرا لعمم سے زیادہ محقق اور مدلل کتاب کوئی نہیں لکھی گئی ہے مگر ہم کو کہنا  
 پڑتا ہے کہ شبلی جیسے بامذاق شاعر اور فاضل نقاد نے بھی غور و تامل اور تحقیق و تفتیش سے کام نہیں لیا۔ سب سے پہلی بات جو اس  
 ہدایت میں کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ ہیرام گور سامانی خاندان کا حکمران تھا آل ساسان کے زمانہ میں ایران کی زبان پہلوی تھی اور جو  
 شعر ہیرام اور اس کی محبوبہ سے منسوب کیا گیا ہے اس کی زبان پرانی ہوتے ہوئے بھی وہ فارسی ہے جو زوال ایران اور عروج اسلام کے بعد  
 رائج ہوئی دوسری بات جو قابل غور ہے یہ ہے کہ ہیرام گور کا باپ بزد گور دادل تھا۔ بوجیلہ - کیا معنی؟ اور اگر عربی کے اندراج کے  
 مطابق دوسرا مصرعہ یوں ہے :-

نام من ہیرام گور و کنیم بوجیلہ

تو بھی بات سمجھ میں نہیں آتی۔ ہو سکتا ہے کہ اہل عرب کسی بنا پر ہیرام کو یا اس کے باپ کو - بوجیلہ - کے لقب سے یاد کرتے  
 رہے ہوں مگر ایسی حالت میں خود ہیرام اس لقب کو باعث فخر و امتیاز نہیں سمجھ سکتا تھا۔  
 مشہور ہے کہ نصر شیریں کے کتبہ میں یہ شعر کندہ تھا :-

شریر ابگیاں الوشہ بزی جہاں را نگہبان و نوشہ بزی

اس شعر کو بھی ایرانی شاعری کی اولین مثالوں میں شمار کیا گیا ہے۔ مگر سب غلطی باتیں ہیں ایران کی شاعری اتنی ہی قدیم ہے  
 جتنی کہ اس کی مذہبی اور نیم مذہبی کتابیں جن کے اوراق آج بری طرح منتشر ملتے ہیں۔

غزل عربی لفظ ہے جس کے معنی محبوب کی باتیں کرنے کے ہیں اور غزلیت یا غزل یعنی ایک خاص انداز کا بادقار اور سنجیدہ  
 گداز جو عشق کی بھیاں ہے اہل عرب کے نزدیک بھی اچھی شاعری کی ممتاز علامت ہے لیکن شاعری کی ایک مخصوص صنف کی حیثیت  
 سے غزل عرب کی پیداوار نہیں۔ یہ جنس گران ایران میں پیدا ہوئی۔ وہیں اس کا بازار گرم ہوا اور وہیں سے ہندوستان آکر اردو میں  
 رواج پایا۔ عرب کا مزاج شوق و تفصیل کی طرف مائل تھا، اور وہاں کے شعرا ایک خیال کو کئی اشعار میں پھیلا کر بیان کرنے کے خوگر  
 تھے۔ چنانچہ شاعری کی جو صنفیں عرب میں مقبول ہوئیں وہ قصیدہ اور مرثیہ میں یا پھر رجز یہ قطعات - ایران کا مزاج اختصار  
 پسند واقع ہوا ہے۔ رجز اقل سے ایرانی شعر و ادب میں جس کی قدیم ترین مثالیں مذہبی کی آیات و اقوال ہیں۔ رجز تفصیل اور کثرت  
 و ابجاز کا میلان غالب رہا۔ اہل ایران نظم و نثر دونوں میں مختصر اور بلیغ ملفوظات کو زیادہ پسند کرتے تھے۔

جب ایران مسلم عرب کے زیر اقتدار آیا تو اس کے اپنے تمدن اور ادب کو بری طرح زوال ہونے لگا۔ پھر جیسا کہ تاریخ  
 میں دستور دیا ہے۔ مفتوح اور محکوم قوم نے فاتح اور غالب قوم کی طرز معاشرت - اس کی زبان - اس کے املا اور انشاء - اس کے  
 اسالیب شعر و سخن کی تقلید کو نہ صرف مصلحت و وقت بلکہ آئندہ اپنی فلاح و بہبود کے لئے ایک لازمی شرط پایا۔ اور اس تقلید کو  
 فخر و مباہات کی بات سمجھنے لگے۔

مفتوح ہونے کے بعد ایران کی زبان وہ ہو گئی جس کو ہم فارسی کہتے ہیں اور اس زبان میں جو شاعری رائج ہوئی اس کے  
 اصول و اسالیب یا دیرانیوں کے دل سے لگی نہیں تھی۔ جس کو مغلوب ہوئے ابھی زیادہ دن نہیں گزرے تھے شاعری میں  
 مواد اور جدیدیت دونوں میں عرب کی تقلید ہونے لگی تھی۔ مگر ابھی ایران کے کانوں میں ان راگوں کے ارتعاشات گونج رہے تھے



جن کو بار بار نگیسا جیسے شاعر اور مطرب گا چکے تھے۔ خسروانی دھن کی لذت ابھی اہل وطن کے دلوں سے محو نہیں ہوئی تھی بعض موزوں نے غزل کی بنیاد انھیں رامش گردوں کے نغموں کو قرار دیا ہے۔ یہ غلط نہیں ہے۔ ہم کو مولانا شبلی کی رائے سے اتفاق نہیں۔ بار بار اور نگیسا وغیرہ محض معنی نہ تھے وہ شاعر بھی تھے۔ بار بار کے ترانے محض موسیقی کے بول نہ تھے وہ شعر بھی تھے۔ عموماً ہندی کی سند پر۔ مان لینا تاریخی تنقید کی شان کے خلاف ہے کہ ان اشعار یا گانوں میں وزن۔ قافیہ اور لوازم شاعری نہیں ہیں۔ ایسا سمجھنا یا تو تعصب ہے یا تاریخی بصیرت کی کمی۔ صورت اس لئے کہ اب ہم عربی زبان کے علم العروص سے مانوس ہیں اور عرب کی شاعری کے اوزان و بحر سے ہمارے کان زیادہ آشنا ہیں ہم عربی زبان سے اخذ کئے گئے اور بیشتر انھیں اصناف سخن نے رواج پایا جو ایام جاہلیت سے عرب میں مانوس و مقبول تھے۔ قصیدہ اور مرثیہ نے فارسی شاعری میں سب سے زیادہ ممتاز جگہ پائی لیکن محکوم ملک کا تہ ترن کبھی دراصل فنا نہیں ہوتا۔ وہ بڑی چوری کے ساتھ خارج قوم کے تمدن کی اندرونی ترکیب میں داخل ہو جاتا ہے۔ ایران و عرب کی مشترکہ تاریخ ہمارے اس خیال کی تائید کرتی ہے۔ ہوامیہ تک تو عرب نے اپنے تمدن کی سالمیت کو برے بھلے قائم رکھا لیکن بنو عباس کے دور تک آتے آتے ایران اسلام قبول کر کے تمدنی حیثیت سے سارے عرب پر چھا گیا۔ دارالسلطنت کا دمشق سے بغداد کو منتقل ہو جانا ایک تاریخی سرحد ہے جو اس امر کی یادگار ہے کہ عرب اپنے تمدن کو تنگ مایہ پاکر مجبور ہو گیا کہ ایران کی قریباً قرن کی کمائی اور نکھری ہوئی تہذیب کے زندہ اور صالح عناصر کو اسلامی اخوت کی تقریب سے قبول کر کے اپنی تہذیب میں جذب کر لے۔ خلیفہ عمر ہی کے زمانہ میں صحرائیں عرب کو اپنی کمتری کا احساس ہو چکا تھا۔ چنانچہ بہت جلد معاشرت اور حکومت کے مختلف شعبوں میں ایرانی نمونے داخل ہونے لگے اور عباسیوں کے زمانے میں تو ایران کے رسوم و روایات۔ رہنے بہنے کے طریقے اور نظم نسق کے اصول ادل سے آخر تک اس طرح چھا گئے کہ عرب کی تہذیب کے اپنے ضد وخال کا نشان تک باقی نہ رہا۔ کہا جاسکتا ہے کہ ایران کے آخری تاجدار خاندان بنی ساسان نے پھر سے جنم لیا۔ اور بنو عباس کہلایا۔ آج مسلم دنیا میں جو تمدن و سیاست رائج ہے اگر اس کا تجزیہ کیا جائے تو اس کی ترکیب میں ایرانی عناصر غالب ملیں گے۔

شاعری میں ایران نے عرب شاعری کا جملہ اصناف اور تمام روایات و اسالیب کو قبول تو کر لیا لیکن انھیں پردہ قناعت نہ کر سکا۔ بہت جلد اس نے عرب ہی کی شاعری سے اور اسی کے تمام اصول و ضوابط کو ملحوظ رکھتے ہوئے اپنی زبان میں دو ایسی صنفیں پیدا کر لیں جن کا وجود عرب کی شاعری میں نہیں تھا اور دونوں نے جو نام پائے وہ عربی ہی کے الفاظ ہیں یعنی مثنوی اور غزل۔ مثنوی کی بحث ہمارے موضوع سے باہر ہے لیکن غزل کی شان نزول پر ہم کو نظر ڈالنا ہے۔

عرب کی عشقیہ شاعری بھی عام طور سے قصیدہ کی صورت میں ہوتی تھی اور کبھی کبھی مرثیہ کی شکل میں۔ ایران نے قصیدہ گوئی عرب کی تقلید میں شروع کی۔ لیکن قصیدہ کے سلسلہ میں ایران کے ذہن رسائے ایک نیا تخلیقی اشارہ پالیا۔ قصیدہ بالعموم تمہید ہوتے ہیں یعنی قصیدہ کے اصلی اجزاء سے پہلے آغاز میں کچھ اشعار ہوتے ہیں جن کو تشبیب یا تشبیب کہتے ہیں۔ اصلی قصیدہ کے اشعار باہم مربوط اور مسلسل ہوتے ہیں۔ لیکن تشبیب کا ہر شعر ایک آزاد جذبات یا فکری اکائی ہوتا ہے جس کو عموماً آگے یا پیچھے کے اشعار سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ تشبیب کے لغوی معنی شباب اور متعلقات شباب کے تذکرہ کے ہیں۔ عربی۔ فارسی اور اردو قصیدوں کی تشبیب میں یا تو حسن و عشق کے نکات ملتے ہیں یا بہار کی نشاط انگیزیوں کا ذکر ہوتا ہے یا شراب و ساقی اور سرود کی زندگی بخش اور روح افزا باتیں ہوتی ہیں بعد کو تشبیب میں اس تنوع کا دائرہ اور وسیع ہو گیا۔ اور اخلاق۔ فلسفہ اور تصوف کے



موزد اصرار تلیب کے لازمی اجزا ہو گئے۔ سنائی۔ ظہیر قادیانی۔ خاقانی۔ عری اور غالب کے فارسی قصائد کا مطالعہ کیجئے تو ہمارے دعوے کی صحت کو تسلیم کرنا پڑے گا۔

غزل کے لئے ایران کو اشارہ تو عرب کے قصائد سے ملا لیکن اس کے پہلے زمین پہلے سے تیار تھی۔ ایران عرب کی تلوار کا لوہا مان چکا تھا اور اس کی ظاہری بود و باش اور فکر و گفتار میں تازہ دار و فاتحوں کی لائی ہوئی تہذیب کے اثرات اپنا نقش جما چکے تھے جن سے اہل ایران زمانہ قبل تاریخ سے نفرت کر چکے تھے اس لئے کہ یہ آریائی اور سماطیائی لوگوں کا نسلی اختلاف تھا۔ لیکن اسلام قبول کرنے کے بعد بھی اس روایت غلطی کو یہ حق ہرگز نہیں پہنچا کہ یہ حکم نگاہوں کے تسلط سے پہلے ایران میں شاعری نہیں تھی یا اگر تھی بھی تو دزن قافیہ اور دوسرے لوازم شاعری کے اعتبار سے ناقص تھی۔ ایران کی خالص ایرانی شاعری میں دزن یا آہنگ محسوس کرنا ہمارے قلم کی کمی اور ہمارے سامنے کے تصور کی دلیل ہے۔ ہم اپنے عرب پرست دوستوں کو یاد دلانا چاہتے ہیں کہ ظہور اسلام سے بہت پہلے ایرانی زبان میں قافیہ اور دلیف دونوں کے لئے خاص ملکی الفاظ ملتے ہیں۔ قافیہ کے لئے "پسارند" اور دلیف کے لئے "سروارہ" کی اصطلاحیں اس امر کی دلیل ہیں کہ اہل ایران شاعری کے مبادیات سے اچھی طرح واقف تھے۔ پھر بار بار اور کیسا بہت پہلے ایران میں ایک صنف راجی اور مقبول عوام تھی جو بیک وقت شاعری بھی تھی اور موسیقی بھی۔ اس صنف کو "چامہ" کہتے تھے جو طلال سے بڑی مناسبت اور مشابہت رکھتی ہے۔ "چامہ" کے لئے کسی خاص علمی استعداد یا شاعرانہ مہارت کی ضرورت نہ تھی۔ شہر دل سے دور لدنی بستیوں کے ہر گھر نے میں خلاق ذہن رکھنے والے مرد اور عورتیں۔ "چامہ" کہہ سکتی تھیں اور اکثر عین موقع پر یہ اشعار فی البدیہہ موزوں کر لئے جاتے تھے۔ فی البدیہہ شعر کہنے میں ایران کو عرب سے کم مہارت حاصل نہ تھی۔ عورتوں کے کیجے ہوئے۔ "چامہ" زیادہ دلکش اور پشیدہ ہوتے تھے۔ اداق پارینہ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ایران عرب سے کم مہمان نواز اور غریب پرور نہیں تھا۔ شہروں کو تو کنارے رکھئے۔ تصبات اور دیہات میں بھی عام دستور یہ تھا کہ جب کوئی اجنبی مسافر آکر چاہ چاہتا اور مہمان ہوتا تو میزبان کے گھر کی عورتیں اس کو آکر "چامہ" سناتیں اور اس کی تھکن اور غربت کے احساس کو دور کرنے کی کوشش کرتیں۔ بستیوں کا یہ دستور بڑے بڑے پارساؤں کے لئے ایک مستقل آزمائش تھا۔ نہ جانے کتنے جاگیر بیچنے ہوئے لوگ مسافروں کے بھیس بدل کر صرف اس لئے کسی کے وہاں جا کر مہمان ہوتے کہ گھر کی کسی دلکش آواز میں "چامہ" کے اشعار سن لیں۔ یہ اشعار بڑی منانت اور سوز و گداز کی دھن میں گائے جاتے تھے۔ ساسانی خاندان کے حکمران بہرم پنجم یا بہرم گور کا ذکر اس سے پہلے آچکا ہے۔ وہ خود شاعر۔ پاپو یا نذرہا ہو لیکن شعر اور موسیقی دونوں کا قدردان اور سرپرست تھا۔ اس کا یہ معمول تھا کہ اکثر راتوں کو بہرہ سی کا بھیس بدل کر شہر سے بہت دور مقامات میں نکل جاتا تھا اور اپنی رعیت کے کسی ذکسی فرد کے وہاں صرف اس لئے مہمان ہوتا تھا کہ گھر کی خوش نوا عورتوں کے منہ سے چامہ سن سکے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ بنو عباس کے مشہور امیر المومنین اور العتیلہ کی بدولت داستان مقبومیت رکھنے والے ہارون الرشید نے یہ دستور بہرام گور سے نہیں سیکھا تھا۔ مختصر یہ کہ فارسی غزل اگرچہ اپنی موجودہ اصلیت اور ہیئت کے لحاظ سے عربی شاعری کی قلم ہے لیکن اس کے لئے ایران میں زمین تیار تھی اور اسکی نشوونما کے لئے تلوار یعنی اور نفسیاتی اسباب پہلے سے جہیا تھے۔

غزل کے بارے میں اتنا کچھ کہہ چکے کے بعد ہم پھر ایک مرتبہ اپنے اصلی نقطہ نظر سے اعادہ کرنا چاہتے ہیں۔ شاعری کا اصلی خیر تغزل یعنی داخلی یا اندرونی تحریک ہے اور اگر شاعری کو اہام یا "لوائے سرودش" کہا جاسکتا ہے تو اسی اعتبار سے شاعری کی کوئی صنف شاعری کہتے ہوئے اس مرکزی عنصر سے بے نیازی نہیں برت سکتی۔ فارسی اور اردو شاعری کی دو اہم ترین صنفیں



قصیدہ اور مثنوی کو سامنے رکھتے قصیدہ اور مثنویوں کے وہی اشعار زبان زد ہوئے ہیں یا زبان زد ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں جن میں کچھ غزل کا انداز نکلتا ہے۔ نہ صرف تشبیب کے اشعار بلکہ درمیان قصیدہ کے بھی بہت سے اشعار اپنی ذوق کو یاد ہوں گے اور اگر غزل کیا جائے تو ان میں وہ کیفیتیں اکٹھا ملیں گی جن کو ہم غزل کے ساتھ مشروط و مخصوص آئے ہیں۔ فارسی میں سنائی۔ انوری۔ مستعدی۔ خاقانی۔ عرقی۔ غالب اور اردو میں سودا سے لے کر عزیز لکھنوی تک کے قصیدہ و غزل کے نہ جانے کتنے اشعار اس وقت یاد آ رہے ہیں جو اگر ضرب المثل ہو نہیں گئے ہیں تو ہو سکتے ہیں ادب کا سب اپنے اندر غزل کی تاثیر رکھتے ہیں۔ یہی حال مثنویوں کے اشعار کا ہے سنائی۔ عطار۔ رومی۔ فردوسی۔ جامی۔ نظامی۔ گنجوی۔ بیدل اور غالب کی مثنویوں کے جو اشعار حافظہ میں محفوظ ہو چکے ہیں وہ وہی ہیں جو غزل کے اشعار سے بھرپور مشابہت رکھتے ہیں۔ اردو میں دکنی شعرا سے لے کر نواب مرزا شوق تک کی مثنویات کے جو اشعار بے ساختہ یاد ہو جاتے ہیں وہ تغزل کی شان رکھتے ہیں۔ طوالت کے خیال سے اب ہم مثالیں پیش کرنا نہیں چاہتے لیکن پڑھنے والوں سے ہماری درخواست ہے کہ اگر ان کو بر محل اشعار یاد نہ آ رہے ہوں تو وہ فارسی اور اردو کے چیدہ قصائد اور مثنویات کی درق گردانی کرنے کی زحمت اٹھائیں اور ان اشعار پر غار نگاہ ڈالیں جو بے طرح دلوں کو کھینچتے ہیں اور اس قابل ہیں کہ یاد رکھے جائیں۔ یہ ہمارے دعویٰ کی تصدیق یا تردید کی بہترین صورت ہو گی۔

## ”ساقی نے پنا کی روشِ لطف و کرم اور“

- شاہد احمد دہلوی کا ’ساقی‘ ابھی زندہ ہے۔
- ’ساقی‘ اپنے دور نو میں داخل ہو رہا ہے۔
- کل ’ساقی‘ نے زندہ ادب اور اعلیٰ اقدار کی ترویج کی تھی
- آج ’ساقی‘ تمام لکھنے والوں اور ادب کے شیدائیوں سے اپنا حق مانگ رہا ہے
- ✱ - جنوری ۱۹۶۸ء سے ’ساقی‘ بالکل نئے انداز میں طلوع ہو رہا ہے۔
- ✱ - ’ساقی‘ کو جن لکھنے والوں کا مستقل تعاون حاصل ہو گیا ہے ان کے چند نام :-

جوش ملیح آبادی	فراق گورکھپوری	محمد حسن عسکری	غلام عباس
عصمت چغتائی	قرۃ العین حیدر	ابوالفضل صدیقی	ڈاکٹر محمد حسن فاروقی
مجتبیٰ حسین	ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں	ڈاکٹر سعادت بریلوی	ابراہیم جلیس
انتظار حسین	آفتاب احمد خاں	ڈاکٹر فرمان فتحپوری	ڈاکٹر اسلم فرخی
جمید ہاشمی	الطاف فاطمہ	آغا بابر	جیل جالبی
سلیم احمد	شمیم احمد	شمس زہیری	نسیم درانی

اور بہت سے دوسرے

قیمت فی پرچہ - ۷۲ روپے سالانہ چندہ - ۱۵ روپے مع خاص نمبر دس روپے

ماہنامہ ”ساقی“ پیر الہی بخش کالونی - کراچی ۷



# غزل کا نیارنگ ترنم

(ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی)

شاعری اگر بقول جانسن مترنم خیالات کا اظہار ہے تو غزل سے بہتر کوئی مہیت اس شعری جذبہ کے اظہار کی نہیں زبان میں غزل سے بہتر ایجاد نہیں ہوئی اور ممکن بھی نہ تھی۔ کیونکہ قوافی کی کثرت جتنی ہماری زبان میں ہے کسی دوسری زبان میں نہیں ہے۔ مصرعوں میں بحر کی یکسانی قافیوں کی تکرار آخر میں ردیف کی وجہ سے صوتی ہم آہنگی یہ سب مل کر غزل کی ساخت میں خود ہی تال و نغمہ، نغمہ و صوت کی خوش آئند نئے پیہہ کر دیتے ہیں۔ ایسی شعر نوازی پھر کسی موسیقی کے ساز یا کسی گویے کے راگ کی محتاج نہیں رہ جاتی دنیا کی کسی زبان کی شاعرانہ مہیتوں کو بے نیچے تقریباً سب کسی نہ کسی ساز، کسی نہ کسی راگ کے سہارے چلتی نظر آئیں گی۔ لیکن ہماری غزل اپنی ساخت کے اعتبار سے خود ہی ایسی چیز ہے جو آدمی کو مترنم بنانے، گانے یا گنگنانے پر مجبور کر دیتی ہے۔ محض اس کا پڑھ لینا ہی نغمہ نوازی کو مائل کر دینے کے لئے کافی ہے۔ یہ غزل کی بہت بڑی خوبی اور بڑی خصوصیت ہے۔ اور پھر احتیاز معنی غزل تو مجبویہ سے میٹھی میٹھی نگاہ کی باتیں کرنے کا نام ہی ہے۔ اس بھری باتوں میں شیرینی اور ترنم کیونکر نہ ہوگا اور راز و نیاز کی گفتگو میں مٹھاس کیونکر نہ پیدا ہوگی۔ اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ غزل کیا بہ اعتبار معنی اور کیا بہ اعتبار صوت، ایک مخزن ترنم ہے۔ ایک بچتا ہوا ساز جس صنف شاعری میں شعر و نغمہ کی اس قدر یکجہائی ہو ایسے شعرا کی خلوت آرائی کے علاوہ ارباب نشاط کی جلوت آرائی میں ظاہر ہے۔ کیا کچھ نہ دخل ہوگا۔ شاہدوں اور امیردوں کے درباروں یا صوفیوں کی خانقاہیں۔ دونوں اس کے نغموں سے متاثر ہوتی رہی ہیں۔ دراصل غزل کی مقبولیت بہت کچھ قوافیوں کی مجلسوں اور رقص و سرود کی محفلوں کی دین منت ہے۔ لیکن غزل کا یہ بزم آرام مزاج محض سامعہ نوازی کرتا رہا۔ اس کا ترنم دل کی گہرائیوں تک نہ اتر سکا اس کی وجہ یہ تھی کہ بیشتر اسکے ظاہری نصاب پر زور دیا جاتا رہا۔ غالب کے دامن تک بلکہ ان کے بعد بھی عرصہ تک قافیہ پیمائی، رعایت لفظی کی کاوش، سنگلاخ زمینوں کا اختیار کرنا۔ مشکل ردیف و قوافی کا برتن عام رہا۔ شاعروں میں مقابلے بھی اسی نیت سے ہوتے رہے کہ کس شاعر نے کس زمین اور کن مشکل ردیف و قوافی میں غزل کو سرا بخام دیا ہے۔ انشاد و مصحفی کے معرکوں، شاہ نقیر اور ذوق کے مقابلوں، ناتج و آتش کے معاہدہ چوٹوں کا حال سب کو معلوم ہے۔ ان کا مقصد محض اپنی قادر الکلامی دکھانا ہوتا تھا یا غزل میں صرف زبان و بیان کی خوبیوں کو پیدا کرنا۔ شاعری صرف موزوں طبع لوگوں کی جائز تھی۔ نہ کہ ان لوگوں کی جن کی روحیں مترنم ہوتی ہیں۔ یہ روح کا مترنم ہونا محض شاعرانہ بات نہیں اصل یہ ہے کہ ہر بڑا شاعر اپنے افتاد مزاج کے مطابق ایک داخلی ترنم اپنی روح کے اندر رکھتا ہے وہ ترنم خواہ میر کی طرح بہت مدھم اور نازک سروں میں ہو خواہ غالب کے انداز کا بہت شگفتہ یا داغ کی طرح بہت شوخ یا انشاد و جرات کے طرز کا بہت رنگین یا پھر اقبال کی طرح کا بہت بلند آہنگ ہو لیکن ہر بڑے شاعر کے یہاں اس کا اپنا انداز



ترنم ضرور ہوتا ہے۔ اسی سے اس کے اسلوب بیان کا امتیاز پیدا ہوتا ہے۔ اور اسی اپنے رنگ کے مکمل اظہار کی خاطر وہ مرد جہ  
اصناف سخن کے مختلف قسم کے تجربے کرتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنے رنگ کو پا جاتا ہے۔

لیکن یہ داخلی ترنم کسی شاعر کے کلام میں نہیں پیدا ہو سکتا۔ جب تک اس کا دل حساس اور زخم خوردہ نہ ہو۔ یہ روح  
کا نغمہ شکست ساز ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ شاعر کا موزوں طبع، ماہر فن استاد ہونا کام نہیں دیتا۔ جب تک  
اس کے قلب میں گہرے یا پر جوش تاثرات اور احساسات نہ ہوں۔ ایسا شاعر جب فنی تجربے کرتا ہے تو وہ جاندار بھی  
ہوتے ہیں اور اس کی فنی تخلیق عرصہ تک زندہ بھی رہتی ہے۔ غائب کی مقبولیت کا راز کیا ہے؟ صرف یہی کہ انھوں نے  
فنی کمال کے ساتھ موزوں الفاظ کی ترتیب اور مناسب بحروں کے انتخاب کا خیال معنی کے اعتبار سے رکھا۔ یہی وجہ  
ہے کہ ان کے کلام میں معنی و صورت جسم و جان کے تناسب کا مرتبہ رکھتے ہیں۔ لیکن غائب کے بعد پھر کسی نے عرصے تک  
یہ راز نہ سمجھا۔ اسی لئے غائب کے بعد عرصے تک غزل میں ہم کو وہ نغمہ اور چھپا ہوا آہنگ نہیں ملتا۔ جو غائب کی غزلوں کی  
جان ہے۔ معالیٰ نے اسی سلسلے میں بہت سے مفید مشورے دیئے لیکن کسی نے ان پر کان نہ دھرے غزل جوں کی توں چلتی  
رہی۔ مشاعروں میں مقابلے ہوتے رہے دیوان لکھے جاتے رہے۔ فرمائش پر غزلیں لکھی جاتی رہیں۔ کسی نے کوئی خاص جدت  
نہ دکھائی۔ خود معالیٰ نے اپنے اھولوں کو اپنی غزلوں میں برتا لیکن ان کی غزلیں باوجود اصلاحی ہونے کے پھسکی رہیں۔ کیوں کہ  
ان کی طبیعت میں رچا ہوا تغزل نہ تھا۔ شاعر کی روح میں جب تک جذبات کی ہماہمی یا اتار چڑھاؤ نہ ہو اس کے شعر میں گرمی  
نہیں پیدا ہوتی۔

عہد غائب کے بعد رام پور کا دربار دیکھئے۔ نواب سعادت علی خاں اور نواب کلب علی خاں کے زمانے میں اردو غزل گوئی  
کے بڑے بڑے اساتذہ تقریباً ہند کے ہر گوشے سے اکڑ دہاں جمع ہوئے تھے۔ ارباب نشاط کا بھی مجمع تھا۔ بعض استادان فن  
تو خاص راگینوں میں اپنی غزلیں کہہ کر دہاں کی گرمی محفل کے لئے ان ارباب نشاط کو دیتے تھے لیکن باہر ہمد داغ کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل  
سکا۔ کیا وجہ؟ وجہ یہی کہ داغ جو کچھ اور جیسا کچھ محسوس کرتے تھے۔ اسے شدت سے محسوس کرتے تھے اور بلا جھجک پیش کرتے تھے  
ان کا سوز ساز بن کر ایک عجیب کیفیت پیدا کر دیتا تھا۔ داغ کی یہ غزلیں آج بھی کس قدر سامعہ نواز ہیں۔

ساز یہ کینہ ساز کیا جانیں	نازد اے نیاز کیا جانیں
شیعہ رو آپ گو ہوئے لیکن	لطف سوز و گداز کیا جانیں
جو رہ عشق میں قدم رکھیں	وہ نشیب و فراز کیا جانیں
پوچھئے مکشوں سے لطف شرباب	یہ مزا پاک باز کیا جانیں

نار واکھے ناسزا کہئے	کہئے کہئے مجھے برا کہئے
آگئی آپ کو مسیحائی	مرنے والوں کو مرجھا کہئے
صبر فرقت میں آہی جاتا ہے	پراسے دیر آشنا کہئے
آپ اب میرا منہ نہ کھلوائیں	یہ نہ کہئے کہ دعا کہئے

یادہ غزل جس کا مطلع ہے۔



بھوس تھی یہیں، مخمور ہاتھ میں ہے تن کے بیٹھے ہیں کسی سے آج بگڑی ہے جو یوں بن گھٹن کے بیٹھے ہیں  
کسی کی شامت آئے گی کسی کی جان جائے گی کسی کی ناک میں وہ بام پر بن گھٹن کے بیٹھے ہیں  
زبان دام روزمرہ کی ہے قافیے اور ردیف بہت دال اور آسان ہیں بھر مہر نم اور پھر ساتھ ہی پس منظر میں عشق مجازی کی  
وارداتیں، اثر کیونکر نہ ہوتا، اور ایسی غزلیں غرام میں کیوں کر نہ مقبول ہوتیں۔

دارغ کے بعد کامیاب غزل گو یوں میں ہماری نظر حسرت پر پڑتی ہے۔ حسرت باوجود اس کے کہ اپنی راہ بہت دیر میں  
ہیچان سکے احساس پر بھی زیادہ نہ چل سکے۔ لیکن جہاں کہیں اپنی طبیعت کو دخل دیا ہے ان کی غزل میں مضمون مسلسل پیدا  
ہو گیا ہے۔ غزل مسلسل میں معنی کی یکسانی جذبہ کے لحاظ سے انتخاب الفاظ میں بڑی مدد دیتی ہے۔ اور انتخاب الفاظ ہی غزل  
میں ترجمہ پیدا کرنے کا گڑ ہے۔ حسرت کی غزل دیکھئے۔ کس قدر دال ہے۔

تو گر عہدِ کرم نا آشنا ہو جائیے	بندہ پر درجہ ایسے اچھا خفا ہو جائیے
میرے عزیزِ جرم پر مطلق نہ کیجئے التفات	بلکہ پہلے سے بھی بڑھ کر کچ ادا ہو جائیے
گزینہ کا و شوق کو مجھ تماشا دیکھئے	قہر کی نظروں سے مصروف مزا ہو جائیے
میری تحریرِ ندامت کا نہ دیکھئے کچھ جواب	دیکھ لیجئے اور تغافل آشنا ہو جائیے
تی میں آتا ہے کہ اس شوبخ تغافل کیش سے	اب نہ پھر مدد کیجی اور بے وفا ہو جائیے
بھول کر بھی اس ستم پرور کی پھر آئے نہ یاد	اس قدر بیگانہ عہدِ وفا ہو جائیے
ہائے رسبے اختیاری یہ تو سب کچھ ہو مگر	اس سراپا ناز سے کیونکر خفا ہو جائیے

حسرت کی وہ غزل مسلسل بھی خوب ہے جس کا مطلع ہے۔

چپکے چپکے رات دن آنسو بہا نا یاد ہے	مجھ کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے
غیر مسلسل غزلوں کے بھی یہ اشعار شاید صاحبِ دل حضرات کبھی نہ فراموش کر سکیں۔	
نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے	وہ اپنی خوبی قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے
دلوں کو فکرِ دو عالم سے کر دیا آزاد	تمہے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے
خود کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد	جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

حسین بے پروا کو خود ہیں و خود آرا کر دیا	کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تنہا کر دیا
--	--------------------------------------

بھلا تالا کھجوں لیکن برابر یاد آتے ہیں	الہی ترکیبِ الفت پر وہ کیوں کر یاد آتے ہیں
نہیں آتی تو یاد ان کی جہینوں تک نہیں آتی	مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

لیکن دارغ اور حسرت باوجود اس کے کہ در اسے شاعری چیز سے دگر بہت کے قائل تھے۔ اپنے زمانے کے نقادوں کے  
مقابلہ میں شاعروں، فرماکشوں اور دیوان سازی کے چکر سے نہ نکل سکے۔ انھیں بیشتر غزلیں اپنی طبیعت سے ہٹ کر کہنی پڑیں اور



کیا غزل کیا ترانہ شاعری میں اگر جذبہ کی صداقت نہ ہو تو اس کا اثر یا تو ہوتا ہی نہیں اور اگر ہوتا بھی ہے تو دیر پا نہیں ہوتا۔ ترنم کے التزام کے لئے ہر دہی ہے کہ الفاظ جذبہ کے موافق لائے جائیں۔ کلام حال کے مطابق ہو۔ ایسا جب کبھی ہوگا۔ مصرعہ یا شعر خود بول اٹھے گا۔ اور بولتے ہوئے شعر اس وقت تک سرزد نہیں ہوتے۔ جب تک خود شاعر صاحب حال نہ ہو۔ ایسا شاعر جب کبھی کوئی جدت بھی اپنے انداز بیان میں کرتا ہے تو بھلا معلوم ہوتا ہے۔ اقبال کے کلام کا اثر کیوں بڑھ جاتا ہے۔ اس لئے کہ انھوں نے الفاظ کا انتخاب اور ان کی ترتیب بڑے سلیقے سے کی ہے۔ مثلاً ان کا ایک شعر ہے۔

کرم اے شہ عرب و عجم کہ کھڑے ہیں منتظر کرم  
وہ گدا کہ تو نے عطا کیا ہے جنہیں دماغ سکندری  
پہلے مصرع کے الفاظ کی ترتیب یوں بدل دیجئے،

کرم اے شہ عجم و عرب کہ کھڑے کرم کے ہیں منتظر  
مصرعہ اپنی جگہ پھر موزوں ہے لیکن ترتیب کی خرابی سے ترنم کی وہ خوبی باقی نہیں رہی۔ لیکن الفاظ کے اس سلیقہ انتخاب کے کوئی اصول اور قواعد نہیں بنائے جاسکتے۔ یہ مذاق سلیم پر منحصر ہوتا ہے الفاظ اور محروں کا یہی سلیقہ انتخاب تھا جس نے ان کی نظموں اور غزلوں میں بہت بلند آہنگی پیدا کر دی ہے۔  
ان کے اسلوب کی محض چند مثالیں سنئے۔

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں  
قناعت نہ کر عالم رنگ و بو پر  
اگر کھو گیا اک نشیمن تو کیا غم  
اسی روز و شب ہیں ابھ کر نہ رہ جا  
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں  
چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں  
مقامات آہ و فغاں اور بھی ہیں  
کہ تیرے زمان و مکان اور بھی ہیں

دگرگوں ہو جہاں تاروں کی گردش تیز ہے ساقی  
وہی دیرینہ بیماری وہی نامحکم دل کی  
اقبال اکثر دلیں کو اڑا جاتے ہیں، اور قافیہ پر ہی اپنی سے کی تان توڑتے ہیں۔ اس سے ایک باوقار گھبراؤ پیدا ہو جاتا ہے یا ایک مفکرانہ قطعیت۔ یہ غزل دیکھئے۔

جب عشق سکھاتا ہے آداب خود آگاہی  
اے طائر لاہوتی اس رزق سے موت اچھی  
دارا و سکندر سے دہ مرد فقیر اولے  
آئین جو انمرداں حق گوئی دے باکی  
کھلتے ہیں غلاموں پر اسرار شہنشاہی  
جس رزق سے آتی ہو پرداز میں کوتاہی  
ہو جس کی فقیری میں ہوئے اسد اللہی  
اللہ کے شیروں کو آتی نہیں رو باہی

حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے اردو شاعری میں ایک نیا ساز چھیڑا۔ ماسوا اس کے کہ ان کا پیام کیا ہے یا ان کا مقصد شاعری کیا ہے۔

ان کے بلند بانگ نغمے نے اردو شاعری میں ایک نیا راستہ دکھایا اور آجکل کے بہت سے نوجوان شعرا اس راستہ پر کامران نظر آتے ہیں لیکن گہری کلام میں اس وقت تک شہیدا ہوگی جب تک ان کی جیسی گرمی روح بھی اپنے اندر نہ پیدا کریں یہ ان کے موزوں



ہی کی بدولت ہے کہ ان کی غزلیں بیشتر مسلسل مضمون کی حامل ہوتی ہیں۔

غزل میں مضمون مسلسل ہو تو لا محالہ پوری غزل میں ایک ہی سرور، ایک ہی جذبہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اداۃ فی الغزل و اداۃ غایت غزل کو ایک خاص ترنم بخشن دیتی ہے۔ جوئی کے یہاں اس کی مثالیں آپ کو زیادہ واضح انداز پر کیفیت ملیں گی۔ اس لئے کہ جوئی کا موضوع اصلی بھی غزل ہی ہے۔ علامہ کہ اب وہ اپنی اکثر غزلیات مسلسل کو لکھیں کہنا پسند کرتے ہیں۔ لیکن دراصل وہ غزلیں ہی ہوتی ہیں۔ جوئی نغمہ شباب کا شاعر ہے۔ اپنے انتہائی کمال پر ان کا فن اس وقت ہوتا ہے جب وہ غزل کے موضوع باندھتے ہیں۔ یہ غزل مسلسل سنئے۔

عشق بھی تھا برہنہ سر حسن بھی بے حجاب تھا  
چشم بے پردہ بنی تھی، خندہ و بے حجاب تھا  
روح طرب تھی وجد میں، دود شراب تاب تھا  
خبر نام بے نیام، تیغ بخت شباب تھا  
پھول کھلے تھے باغ میں چرخ پہ ماہتاب تھا  
بات جو تھی جو پھول تھی پھول جو تھا گلاب تھا  
حسن کے دست ناز میں شعلہ نشان، باب تھا  
پھول پڑے تھے شش، ساز طرب غراب تھا  
تھا تو چراغ گشتہ کے دود کا بیج و تاب تھا  
بھولا سا اک فسانہ تھا دھنلا سا ایک خواب تھا  
جام شراب خاک پر شرم سے آب آب تھا

شب کہ حرم ناز میں شور و صد اضطراب میں  
خشک تکلفات کی ٹوٹ چکی تھیں سب حدیں  
سرخ صراحیوں دھڑکتے تھے رقص میچے  
عشق کا سر جھکا ہوا سر سے کفن بندھا ہوا  
موج ہوا میں طر تھا چٹکی بولی تھی چاندنی  
ہونٹوں کو دقت گفتگو چومتی تھی شگفتگی  
دل کی رگوں میں عشق کی دھڑکیں تھیں بکلیں  
اور جو دیکھا صبح کو جل کے تو دل لرز گیا  
زلف کی تھی۔ وہ شکن رقص کی تھی ندہ صبا  
اُڑتی تھی خاک ہر طرف، قمر حسن رات کا  
آئنی ہوئی صراحیوں فرشتہ چہرہ چہرہ تھیں

میں نے آگے کنا پتہ تھی سے کہا اسی طرح

بزم جہاں میں ایک دن جوئی بھی کامیاب تھا

حسین الفاظ مترنم الفاظ، رنگیں الفاظ ادا پھر اس کے ساتھ موضوع غزل، غزل اپنے مزاج پر کیونکر دئے، جوئی کی غزلیں کی یہی شان ہے کہ جوئی شباب کے باغ میں جگہ جگہ قمر چھوٹتا پڑتا ہے۔ حقیقت یوں بھی ہے۔ کہ جہاں میں بے تاب تماشا ہوا اور عشق بار بار ہو وہاں ترنم اور نغمہ کی کیا کمی ہوگی۔ رنگ و نغمہ کی ایک دوسری مثال ملاحظہ ہو۔

کانِ شوخی، جانِ حیا نے  
جانِ جہان نے رنج دلائے  
شام طرب کے لاکھ فسانے  
جیسے لمحے شب کے مہا نے  
گاہ بہ مستی خواب گرا نے  
گاہ بہ در شام گما نے  
گاہ بہ پہلو راز دہا نے

نے بادل اک چہرہ شہر بانے  
آفت جانِ فتنہ شہر سے  
بکھری آنکھیں زلف سے ہیں  
رُخ پہ کافر زلف کی لہر ہیں  
گاہ بہ شوخی مست غرا نے  
گاہ بہ فخر صبح بقیے  
گاہ بہ مست گفت حد بیٹے



شکر کہ بختِ جوش کے عقد سے

کھول دیئے پھر زلفِ رسا نے

اقبال کی پیغمبری اور جوش کی ساحری کے بعد ایک اور صاحبِ دل شاعر کا رنگِ تغزل دیکھئے۔ جگر کے ہاں بجائے جوش کے ایک سرمستی ہے انھیں فراق اور دھماکے سے اتنی غرض نہیں جتنی اپنی بے خودی سے اسی گونہ بے خودی میں انھیں دونوں جہاں کی نعمتیں میسر ہیں اور اسی جذبِ مسلسل کے باعث ان کی غزل میں ایک سردی کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ جو اپنے پر کیفیتِ ترنم سے دلوں کو موہ لیتی ہے۔

دہ ادائے دلبری ہو کہ نوائے عاشقانہ  
کبھی حسن کی طبیعت نہ بدل سکا زمانہ  
جودلوں کو فتح کرے وہی فاتحِ زمانہ  
وہی ناز بے نیازی وہی شانِ خسروانہ  
میں ہوں اس مقام پر کہ یہ فراقِ دوصل کیسے  
مرا عشق بھی کہانی ترا حسن بھی فسانہ  
ترے عشق کی کرامت یہ نہیں اگر تو کیا ہے  
کبھی بے ادب نہ گزرا مرے پاس سے زمانہ

تجھے لے جگر ہو اکیلا کہ بہت دنوں سے پیارے

نہ بیانِ عشقِ دستی نہ حدِ پیشِ دلبرانہ

ان کے بیانِ عشقِ دستی اور حدِ پیشِ دلبرانہ کا رنگ یہ ہے

کامِ آخر جذبہ بے اختیار آہی گیا  
جب نگاہیں اٹھ گئیں اللہ سے معراجِ شوق  
دل کچھ اس صورت سے تو پاؤں کو پیار آہی گیا  
دیکھتا کیا ہوا وہ جانِ انتظار آہی گیا  
میں یہ سمجھا جیسے وہ جانِ بہار آہی گیا  
در حقیقت جیسے مجھ کو اعتبار آہی گیا  
دل نے اک نالہ کیا آج اس طرح بیگانہ وار  
بال بکھرائے کوئی مستانہ وار آہی گیا

جان ہی دے دی جگر نے آج پائے یار پر

عمر بھر کی بے قراری کو قرار آہی گیا

غزل کے ترنم کی جہاں گفتگو ہو وہاں فراق گور کچھوری کو کون بھول سکتا ہے۔ غزل کو نکھارنے اور اسے طرح طرح سے مترنم بنانے کے لئے جیسے نئے نئے تجربے یہ کر رہے ہیں۔ اتنے شاید کسی نے کئے ہوں! بظاہر غزل کو مترنم بنانے کے لئے یہی کہا جاسکتا ہے کہ الفاظ کے انتخاب ان کی ترتیب اور ان کی بندش یا بچوں کے انتخاب میں سلیقہ دکھایا ہے یا پھر ردیف کو ترک کر دیا جائے یا غزل کو مستزاد بنایا جائے۔ لیکن فراق نے ایک جدت اور کی ہے۔ انھوں نے محض ترنم کی خاطر ہندی زبان ہندی لہجہ اور ہندی عرصہ کو اردو میں سمونے کی بڑی خوب صورت کوشش کی ہے۔ یہ دیکھئے اس غزل کو گیت کیونکر بنایا ہے۔ جگہ جگہ قافیوں کے علاوہ کیفیت کا اتار چڑھاؤ الفاظ کے در و بست کے ساتھ کیونکر ہم آہنگ ہے۔

آنکھوں سے جھلکے شراب اے ساقی، آنکھوں سے جھلکے شراب آنکھوں سے جھلکے شراب جادو کیفِ شراب

جادو کیفِ شراب اے ساقی، جادو کیفِ شراب

جلوہ شیشہ و جامِ جہاں جہم مویجے لگناں جہاں قامتِ ساقی برقِ دما دم ان کا کہناں جواب



ان کا کہاں جواب اے ساقی ان کا کہاں جواب

معجزہ نادر رنگ و نمکست، جلوہ وہ نگہ از جنت آئینہ دار حسن حقیقت تیری جیہیں کے خواب

تیری جیہیں کے خواب اے ساقی تیری جیہیں کے خواب

دنیا دنیا عالم عالم، چشم خماریں کا کیف و کم، دھوکہ خذاب و ثواب

دھوکہ خذاب و ثواب اے ساقی دھوکہ خذاب و ثواب

فراق ترنم کے رسیا ہیں، وہ خوب جانتے ہیں کہ وہ الفاظ جن میں صدف ل، م، ن اور ر کی کثرت ہو گیا موسیقی پیدا کر سکتے ہیں۔ بعض اوقات تو محض ترنم کی خاطر وہ متر و کافاظ سے بھی ایسا کام نکال لیتے ہیں۔ یہ غزل دیکھئے۔

رات دن بکوں تیرے اشکوں کی بڑیاں دیکھیاں جو دکھایا تیری فرقت نے وہ ٹھڑیاں دیکھیاں

دل ٹھیکے قبر کے سینوں سے دھواں اٹھنے لگا آگ بر ساقی ہوئی سادہ کی جھڑیاں دیکھیاں

رنگ جنت تھے دلوں کے یہ خرابے ہائے ہائے کیسی کیسی بستیاں ہیں کر اجڑیاں دیکھیاں

نظروں نظروں میں بدلیاں یاد کی نظرس فراق باتوں باتوں میں بنی باتیں بگڑیاں دیکھیاں

آخر میں اتنا اور عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ ترنم کے سلسلے میں ابھی قافیے کی صورتوں میں اصلاح کی بڑی گنجائش ہے۔ اس کی طرف ابھی چارے شعراء نے زیادہ توجہ نہیں دی ہے۔ لیکن قافیہ کو ترک کرنے کے میں بالکل عکالت ہوں۔ کیونکہ ہمارے یہاں اس کی ضرورت نہیں ہے۔ بعض حضرات صنعت غزل ہی کو اڑا دینا چاہتے ہیں۔ یہ بہت بڑی غلطی ہوگی۔ غزل کو اسے ترنم کے باعث قبولِ عالم کا درجہ حاصل ہے اور جب تک آپ اسے شعاعی میں برقرار رکھیں گے تب انہیں کہ شعر و قصید کے بازار میں اردو شاعری کا سنگ چلتا رہے گا۔

اچھی کتابیں قوموں کے مزاج کو بدلتی ہیں۔ قومی ترقی کے لئے ضروری ہے کہ صرف صحت مند لٹریچر کی ہمت افزائی کی جائے۔

بابائے اردو مولوی عبدالحقؒ

ادب قوموں کا، ان کی زندگی کا آئینہ اور ان کے احساسات و افکار کا ترجمان ہوا کرتا ہے۔ اوساگر وہ یہ نہیں ہے تو پھر کچھ بھی نہیں۔

قاسمی عبدالغفارؒ

مشتاق بک ڈپو کا نصب العین ادب کی اچھی کتابیں شائع کرنا ہے۔ آپ اچھی کتابیں پڑھتے ہیں اور ہم اچھی، منتخب کتابیں شائع اور فراہم کرتے کرتے ہیں۔ اپنی پسند کی ہر کتاب خواہ وہ کہیں چھپی ہو

**مشتاق بک ڈپو**

شیلڈن روڈ ملحق بابائے اردو روڈ کراچی ۷  
سے منگوائے۔ فہرست کتب بلا قیمت طلب فرمائیے



# غزل کا فن

(ڈاکٹر مسعود حسین خاں)

اردو میں غالب پہلے شاعر تھے جنہیں وسعت بیان کے لئے تنگنائے غزل کا کافی معلوم ہوئی۔ اس کے بعد حالی کے اس فتوے پر کہ بے وقت کی رائی ہے۔ غفلت اللہ خان جیسی نئی پود کا بھرم رکھنے والوں نے اس کو گردن زدنی قرار دیا ہے۔ لیکن یہ تنقید کا صرف ایک رخ تھا۔ مینائے غزل میں سے باقی رہی اور اس کی آبرو کی لوگوں کو ہمیشہ فکر رہی۔

حالی کا حال غزل پر تنقید کا جس قدر طومار ملتا ہے اس کا تجزیہ کیجئے تو معلوم ہو گا کہ یہ بیشتر موضوعات غزل سے تعلقات رکھتے ہیں۔ یعنی تنقید بادہ پر ہے نہ کہ جام پر۔ تنقید کا ایک انداز یہ بھی ہو سکتا ہے کہ غزل کا صنف سخن کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے دوسرے الفاظ میں اس کی ہیئت پر غور کیا جائے۔ ذوق کے لفظوں میں دیکھا جائے کہ غزل بنتی کیسے ہے، اور جب بنائی جاتی ہے تو شاعر کون کن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے راہ میں کون کون سے سنگ گراں ملتے ہیں۔ جذبہ کیونکر گھٹا رکاز رنگ اختیار کرتا ہے۔ ہیئت سے موضوع کی طرف تنقید کے اس انداز پر ہیئت پرستی کا الزام درست نہ ہو گا۔ کیونکہ تحقیق و جستجو اور سائنسی نقطہ نظر کا تقاضا یہی ہوتا ہے کہ مبادیات سے شروع کی جائے۔ میلانے غزل کو سیاسی، سماجی اور اخلاقی اقدار کے پس منظر میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ ایسا کرتے وقت ظاہر ہے اس کے موضوعات معرین بحث میں زیادہ رہیں گے اور دوسری صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس کے خطا و خال اور انداز قدر پر غور کیا جائے۔

اس کے خطا و خال سے ہم سب واقف ہیں یعنی ہیئت کے اعتبار سے اس کے اجزاء اے ترکیبی حسب ذیل ہیں۔

(۱) مطلع (۲) ردیف (۳) قافیہ (۴) مقطع اور (۵) بحر۔

انہیں اجزاء اے ترکیبی سے اس کا اختصار، کیفیاتی وحدت اور موسیقیت متعین ہوتی ہے۔ جس سے بعد کو غزل کا مخصوص ایمانی اور رمزیہ انداز بنتا ہے۔

ہیئت کے نقطہ نظر سے میں بحر اور قافیہ کو غزل کا محور سمجھتا ہوں۔ ردیف ایک مزید بندش ہے جسے اردو شاعر اکثر اپنے اوپر عائد کر لیتا ہے۔ اس سے کچھ اچھے اور کچھ بے شگ مرتب ہوتے ہیں۔ غزلیں غیر مرقف بھی ہوتی ہیں لیکن اردو کی بیشتر غزلیں مرقف ہی ہیں۔ ردیف کے الفاظ فعل بھی ہو سکتے ہیں۔ جیسے ہے۔ ہیں۔ یا کچھ (حظ) نفس نہ انجمن آرزو سے باہر کھینچ اور حرف اور اسم بھی جیسے ہیں، نہیں، شمع اور نمک (حظ) کیا مزہ ہوتا اگر سچھر میں بھی ہوتا نمک (غزل کے پاؤں میں ردیف پاؤں یا جھانجن کا حکم رکھتی ہے۔ یہ اس کی موسیقیت، ترتیب اور موزونیت کو بڑھاتی ہے دوسری طرف اس کے تن نازک کو گراں باری زنجیر کا احساس بھی دلاتی ہے۔ فنی لحاظ سے ردیف کی چوبیس سب سے پہلے قافیہ سے بٹھائی پڑتی ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ کسی ردیف



کی جہلیں ہر قافیہ کے ساتھ جیت جاتیں۔ مثلاً غائب کی اس غزل میں ا۔

مزدہ اسے ذوقِ اسیری کو نظر آتا ہے دامِ خالیِ قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

اس میں "کے پاس" ردیف ہے اور اس کے ساتھ سب ذیل قافیوں کی چولیس بٹھائی گئی ہیں۔ غار۔ بیمار۔ غنوار۔  
 زور۔ دستار۔ دیوار۔ لیکن ابھی قافیہ اور بھی ہیں۔ سنئے ذوق کے ایک قصیدے کے اسرار۔ بیکار۔ زہنہار۔ ہار۔ سرکار۔ انوار۔  
 مختار۔ اطوار۔ دربار۔ انظار۔ تکرار۔ سیار۔ گلزار۔ یہ قودہ قافیہ جو سب جہلیں مذکورہ بالا ذکر قبول کرتی ہے در ذوق نے اپنے  
 قصیدے میں ۱۵۲ ایسے قافیے استعمال کئے ہیں۔ لیکن ان میں سے سب قافیے (مثلاً زہنہار۔ درکار وغیرہ) کے پاس  
 کی ردیف کے ساتھ نہیں بانٹے جاسکتے۔ بعض قافیہ ردیف سے تال میل تو کھاتے ہیں لیکن اس طرح کہ قافیہ کی پھسلن ہی  
 پر منزل گوئی کا مزہ آنے لگتا ہے۔

لکھنؤ میں اچھے اچھے استاد بعض اوقات بولتے ہوئے قافیوں کو تابع ردیف نہ دیکھ کر بانڈھنے سے قاصر رہ جاتے  
 ہیں۔ اس لئے غزل گو کے لئے لازم ہے کہ حافظہ کمزور ہونے پر وہ اپنے قوافی کے مواد کو تخلیقی عمل کی ہر کے ساتھ ہی جین کر لے۔  
 اس سے قافیہ جیوا کی مقصود نہیں بلکہ اس طرح مواد کی فراہمی اور انتخاب میں مدد ملتی ہے۔

ردیف غزل کے دیباچہ و اختصار پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ فرمیں کیجئے کہ ایک مخصوص بحر میں چندہ یا بیس ہم وزن قافیہ  
 دستیاب ہیں تو بہت ممکن ہے کہ ان میں سے صرف دس یا بارہ ردیف سے تال میل کھائیں۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدہ جو طویل ہوتا  
 ہے اکثر غیر مرقع لکھا جاتا ہے۔ چونکہ غنائی شاعری میں جذبہ شدید اور مختصر ہوتا ہے۔ اس لئے وہ ردیف کی آرا کش کو با آسانی  
 قبول کر سکتی ہے۔

ردیف کا قافیہ سے اتصال غزل کا بڑا نازک مقام ہے۔ بعض اوقات فصاحت و بلاغت کے نازک ترین حصوں  
 سے یہاں گزرنا پڑتا ہے۔ محاورات زبان کی لطیف ترین شکلوں کا استعمال اس جگہ ملتا ہے۔ قافیہ اگر اہم ہے تو اضافت اور  
 تراکیب کی اصلی ترین شکلیں یہاں ملتی ہیں۔ اگر فعل میں تو اس جگہ کیفیت زبان اور محاورہ کی ساری نزاکتیں ٹوٹ پڑتی ہیں۔  
 دوم درجے کے شاعروں کے یہاں دار اکثر خالی بھی جاتا ہے۔ اسی لئے انتخاب شعر کی رسوائی غائب جیسے شاعر تک سرایتا پڑتی ہے۔  
 غزل میں ردیف کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاسکتا ہے کہ غنائی کی ناپسندیدگی کے باوجود جدید شاعری میں  
 بہت کم اچھی غزلیں غیر مرقع ملتی ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ غیر مرقع غزل اچھی نہیں ہو سکتی۔ غائب کی ا۔

نہ گلی نغمہ ہوں نہ بد و ساز

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

یہ کون ایسا نہیں کہے گا، میرا نہ اس بات پر ہے کہ قصیدہ کے اعتبار سے غیر مرقع غزلیں مرقع غزلوں کے مقابلے میں کم ہیں۔  
 نئے قافیوں کے ساتھ ساتھ نئی ردیفوں کا پیدا کرنا بھی غزل گو کا فنی فریضہ ہے۔ غزل اگر ایک سائناتی عمل اور فن  
 ہے تو اس کے فنکار پر اجتہاد اور اختراع کا فریضہ بھی عاید ہوتا ہے لیکن نئی ردیفوں کے اختراع میں دو وقتیں پیش آتی ہیں۔ عام  
 طور پر پہلی دہائی اور مترنم ردیفیں افعال سے بنتی ہیں اور افعال کی شکلوں میں اضافے کرنا ذرا مشکل بات ہے۔ نئے غزل گو  
 کو اس سلسلے میں مرکب اور انداز افعال سے زیادہ مدد ملنی چاہئے۔ غزل اسی ردیفوں کی زیادہ متحمل نہیں ہوتی۔ گوہار  
 صاحب دیوانِ شہزاد نے اپنی استاد کی کے سارے بہترے اس پر صرف کئے ہیں۔ اس کی سائناتی وجہ ظاہر ہے۔ افعال بہت



سے اعمال کے ساتھ سختی کے جاسکتے ہیں۔ جب کہ اسما کے روابط مخصوص اور محدود رہتے ہیں یہی وجہ ہے کہ دیوان کے دیوان دیکھ جلیے اس قسم کی ردیفیں بہت کم ملیں گی۔ اور اگر ہیں تو غیر مترنم۔

ردیف کے ساتھ قافیہ کا مزید تذکرہ ضروری ہے۔ جس کی تنگی کا حال کو بھی ٹھہ تھا۔ لیکن تنگی قافیہ کا گلہ دوسری اصناف شعر کے نقطہ نظر سے کتنا ہی بجا کیوں نہ ہو، غزل کی صنف پر بے محل ہے قافیہ کے بغیر غزل کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ شاعری بے قافیہ بھی ہو سکتی ہے۔ غزل بغیر قافیہ کے اپنے مخصوص اسلوب اور آہنگ کو برقرار نہیں رکھ سکتی۔

قافیہ کی بندش غنائی شاعری میں عام طور پر اور غزل میں خاص طور پر اس لئے ضروری ہے کہ اس کی جھکار میں جذبہ کی شدت اور تخیل کی رنگینی دونی ہو جاتی ہے۔ یہ بے وجہ کی بندش نہیں۔ اس بندش کو اپنے اوپر عائد کر کے جس شاعر نے کامیابی حاصل کر لی ہے اس کا دار بھر پور ہو گا۔ زندگی میں فنی جمال آزادی سے نہیں بلکہ آداب فن اور ادبی بندشوں سے نکھرتا ہے۔

میں اصولی طور پر فن میں بندشوں کا قائل ہوں اس لئے کہ اس سے ذہن تربیت پاتا ہے اور فن نکھرتا ہے۔ ہاں اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ ناپختہ کے ہاتھوں میں روایت قدامت پرستی میں اور آداب تکلفات میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اردو شاعری پر تنقید کرتے وقت حلی کو ایک ایسا ہی زمانہ بلا تھا۔

قافیہ میں پھر انتخاب کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے قصیدہ گو کا فن یہ ہے کہ وہ ہر ممکن قافیہ کو باندھ کر اپنی خاقانیت کا ثبوت دے۔ اس طرح بعض اوقات عجیب و غریب اور مضحک صورتیں پیدا ہو جاتی ہیں ذوق کے مشہور قصیدے ۱۔

زہے نشاط اگر کیجئے اسے تحریر عیاں ہو خامہ سے تحریر نغمہ جائے حیر

زمیر و تجر کے مضحک قافیوں پر "نکیر" کا بھی اضافہ کیا ہے۔ بادشاہ سے شاعر کہہ رہا ہے ۱۔

ترے نست سے نہ بالکل رہی جو خونریزی لڑائیوں میں کہیں پھوٹی نہیں نکیر

معلوم نہیں آخری بے دست و پا مغل بادشاہ پر ذوق کا یہ لاشعوری طنز ہے یا محض قافیہ پیمانی کا شوق۔

قافیہ چونکہ غزل کا محور ہوتا ہے اس لئے اس کی چولیں ایک طرف تو بار بار دہرائی جانے والی ردیف سے بٹھان پڑتی ہیں۔ اور دوسری طرف اس پر شعر کے پورے خیال کا بوجھ ہوتا ہے۔ اس لئے کسی حد تک قافیہ کی تنگی کا گلہ بجا ہے غلط انتخاب یا تو شعر کو ہزلیا کی حدود تک لے جاتا ہے یا پورا شعر ریت کی دیوار کی طرح بیٹھ جاتا ہے۔

شرقی شعریات میں غنائی شاعری کے لئے قافیہ یا تک کا تصور ہر زمانے میں اہم سمجھا گیا ہے۔ شاعر کو "قوانی کا والی و داریا" بتایا گیا ہے۔ امراء القیس نے تخلیقی عمل میں اس کی اہمیت کو اس طرح بتایا ہے۔

"میں آئے ہوئے قافیوں کو یوں ہٹاتا اور دور کرتا ہوں جیسے کوئی شہر چھو کر اسٹیڈیوں کو مار مار کر کھاتا ہو"۔ بڑے شاعر کے یہاں واقعی قافیہ کی ڈی دل بن کر آتے ہیں۔ اس لئے تخلیقی عمل کے ابتدائی مدارج میں انتخاب کو بہت دخل ہوتا ہے۔

غنائی شاعری کا موسیقی سے جو گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اس کو مد نظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ قافیہ غزل میں اس مقام پر آتا ہے جہاں موسیقی میں طبلے کی تھاپ دونوں میں تاثر اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔

ردیف اور قافیہ دونوں بھر کی موج پر ابھرتے ہیں۔ جس طرح بحر وزن کے ماحول میں سانس لیتی ہے اسی طرح قافیہ اور ردیف دونوں بحر کی موزونیت کو آخری ترکہ پر پہنچتے ہیں۔ ترنم ریزی کی شدت میں شاعر اکثر اردنی قافیوں سے بھی کام لیتا ہے اقبال مسجد غصہ ہر ترنم کے اس مقام تک پہنچتے ہیں۔



قطرہ غزل جگر دل کو بتاتا ہے سن  
خون جگر سے جدا سوز و سرور و سرور  
تیری فضا دل فروز میری فوا سیتہ سوز  
تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشور

غزل کا انتخاب غزل گو شعوری طور پر نہیں کرتا۔ یہ جذبہ اور کیفیت سے متعین ہوتا ہے۔ مشق شاعری یا مصرعہ طرح کی بات اور ہے اور نہ کوئی بھی شاعر مصرعہ طرح سامنے رکھ کر غزل شروع نہیں کرتا۔ اس کا پہلا مصرعہ (خودی نہیں کہ مطلع ہی ہو) جذبہ یا کیفیت کے ساتھ خود بخود ذہن سے ٹٹکتا ہوا نکلتا ہے۔ یہ اس بات کا اعلان ہوتا ہے کہ بحر متعین ہو چکی ہے۔ قافیہ بھی متعین ہو چکا ہے اور اگر ردیف ہے تو وہ بھی، نظم گو اس کے برعکس نسبتاً آزاد رہتا ہے۔ کیونکہ قافیہ اور ردیف کا شروع اس کے پہلے ممکن ہے۔ غزل گو پہلے شعر یا مصرعہ کے ساتھ ہی غزل کی ہیئت کا خول پہن لیتا ہے۔ اس کا سارا فن اور سارا کمال اس ہی ہے کہ اپنے اس محدود میدان میں جلال طبع دکھائے، ہمارے قتل ہوا لہ لکھے، قطرہ میں دجلہ و حوند سے اور آنکھ کے تل میں آسمان لکھے۔ ہر بحر کا مخصوص مزاج ہوتا ہے جس کا رشتہ قومی موسیقی سے ہا غلبہ میکن جس کا عمل ہم غزل میں اس طرح دیکھتے ہیں کہ بعض بحر مخصوص قسم کے جذبات کے ساتھ بہتر مال میل رکھتی ہیں۔ مثلاً بحر متغایب شانزدہ رکنی

فعلن ، فعلن ، فعلن ، فعلن ، فعلن ، فعلن ، فعلن

جس میں قلب کے متغایب دہراں میں ایک غزل بھی نہیں ملتی۔ تیرے اس میں اکثر گہرے قافیہ کے یہاں بھی ..... اپنی پوری آواز کے ساتھ (بھری ہے)۔ علم عروض میں رد و قبل کا یہ سلسلہ ایران سے شروع ہوتا ہے اور تا حال جاری ہے۔ اس سے دو نتائج نکلتے ہیں۔ پہلا یہ کہ عروض کا قومی موسیقی اور مزاج کے ساتھ گہرا رشتہ ہوتا ہے اور دوسرا یہ کہ شاعر اپنے ذہن کی مخصوص اقدار کی بناء پر کچھ بحر دل کو دوری بحر دل پر ترجیح دیتا ہے۔

چنانچہ میرا خیال ہے کہ انھیں غزل میں بھری اعتبار سے کئی ہی ریزہ کاری کیوں نہ ملتی ہوں۔ اس میں ایک اندرونی اور کیفیاتی وحدت پائی جاتی ہے بحر اس وحدت کی پہلی پہچان ہے۔ طویل اور آہستہ دو بحر دل میں نشاط اور سرخوشی کی کیفیات کا اظہار مشکل یا کم از کم معنوی ہوتا ہے۔ اسی طرح کچھ بحر میں اس قدر رواں دواں ہوتی ہیں کہ فکر کا بار نہیں اٹھا سکتیں۔ ردیف قافیہ اور بحر کے اس تجزیے کے بعد یہ باتیں خود بخود سمجھ میں آئے لگتی ہیں۔ کہ غزل مختصر کیوں ہوتی ہے (بہت کم اچھی غزلیں تیرہ یا پندرہ اشعار سے اوپر جاتی ہیں) اس میں ریزہ خیالی کیوں ہوتی ہے اور معنوی تسلسل کا فقدان کس لئے پایا جاتا ہے جیسے کہ میں اشارہ کر چکا ہوں۔ اچھے شاعروں کی اچھی غزلوں میں معنوی تسلسل کے فقدان کے باوجود ایک جذباتی یا کیفیاتی تسلسل پایا جاتا ہے۔ اس اندرونی وحدت کی نشان دہی میں حسب ذیل اجزاء سے مدد ملتی ہے۔

(۱) مطلع۔ کہ اکثر اوقات قافیہ اور ردیف کا تہمین اس سے ہوتا ہے اور اس کے جذبہ کی تھر تھرا بیٹ اختتام غزل تک نہیں تو کم از کم پہلے چند اشارہ تک قائم رہتی ہے۔ یہاں تک وجدان شعری قافیہ پر حاوی رہتا ہے۔ اس کے بعد ارادی عمل شروع ہوتا ہے اور تجسس، علم، اور حافظہ کام میں لائے جاتے ہیں۔ غزل کے ابتدائی اشعار پر مطلع کے اثرات ہر حال مستم ہیں۔ (۲) ردیف۔ جذباتی وحدت کا تعین ردیف سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ جس کا ٹھپہ ہر غزل کے ہر شعر پر ہوتا ہے۔ مثلاً

فائب کی - غزل -

نکتہ چیں ہے غم دل اسکو سنائے نہ بنے  
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے  
میں نہ بنے - کا ٹھپہ اس غزل کے ہر خیال پر ہے۔ چاہے اس کا تعلق بات نہ بنے ہو یا خط کے چھپانے سے یا آتش عشق کے



کے بچنے اور گھٹنے نہ بنے۔ کایہ مکروہ مجبوری اور عجز کی کیفیات کا حامل ہے۔ بعدی غزل اٹھا کر دیکھ جائیے۔ ہر شعر اور ہر خیال اسی سانچے میں ڈھلا ہوا نظر آئے گا۔

غزل کی ہیئت کا اس کے اسلوب پر بھی اثر پڑا ہے۔ غزل کا اسلوب ایجاز و اختصار، رمز و کنایہ، مجاز، تمثیل، استعارہ، تشبیہ مرکب ہے۔ اس لئے اس میں وہ تمام خوبیاں اور خامیاں ملتی ہیں۔ جو "معن مختصر" کی خصوصیات ہیں۔ شدت، تاثیر، موسیقیت اور بلاغت کے اعلیٰ ترین مدارج تک زبان اسی پیرایہ میں پہنچتی ہے۔ بادہ و سماع کا استعارہ ہو یا لالہ و گل کا پردہ لیا سے غزل کے لئے ضروری ہے۔ لیکن یہ اسلوب واقعاتی، ڈرامائی اور بیانیہ شاعری میں بلائے جان بن جاتا ہے۔

غزل ہمارے ہاں غنائی شاعری کی صورت ایک شکل ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم دوسرے انداز میں نہیں گا سکتے۔ یہ کسی دوسرے اصنافِ سخن کی حریت نہیں، کیونکہ اس کا اپنا دائرہ عمل ہے لیکن یہ ہیئت کے اعتبار سے بے وقت کی راگنی بھی نہیں ہوتی۔ یہ ایک چیمانہ ہے جس میں جس قسم کی کشید دل چاہئے۔ بھر دیکھئے۔ اور ہمارے شعراء بھرتے رہے ہیں۔ اردو کے ابتدائی دور میں یہ فارسی کی نقل بن کر ہمارے سامنے آئی۔ تیر کے ہاتھوں حسن کی نیم خوابی اور دل کے پھپھوٹوں کی ترجمانی بنی۔ غالب نے اسے تفکر، غشا اور اپنی بصیرت عطا کی۔ اس میں دھول دھپا بھی کھیلا گیا۔ یہ اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی کی بھی حامل بنی اور آج آتش و آہن کا کھیل کھیل رہی ہے۔

یہ کتنی اور ہے۔ سوال صرف یہ رہ جاتا ہے کیا یہ رہے گی؟ کیا ہمارے لئے ہند ایرانی تہذیبی ماحول میں اس کی ضرورت آئندہ بھی محسوس ہوگی۔ لیکن یہ سوال صرف صنعت غزل تک محدود نہیں۔ اس کا اطلاق عام غنائی شاعری پر بھی ہو سکتا ہے۔ عہدِ جدید کے تمام معاشرتی رجحانات کسی نہ کسی قسم کے اشتراکِ سماج کی طرف رہبری کر رہے ہیں اور اشتراکِ سماج میں عوامی موسیقی کی طرح غنائی شاعری کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ غزل بنیادی طور پر ایک انفرادی فنکارانہ عمل ہے۔ لیکن اس کے جذبات کی عمومیت مسلم ہے۔ کیونکہ یہ عمومیت سرشتِ انسانی کی وحدت اور جبلتوں کی یکسانی پر مبنی ہے اور یہ عمومیت ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں کا احاطہ کرتی ہے۔

پاکستان کا واحد رسالہ جس کا ایک ایک لفظ غور سے پڑھا جاتا ہے

ماہنامہ **اردو زبان** سرگودھا

مستقل ادبی حیثیت کے مقالے فکر انگیز افسانے نظمیں اور غزلیں  
بے لاگ تبصرے اور آپ کے خطوط "مخفیں" کے تحت ہر شہر کے ادبی رپورٹرز شائع ہوتے ہیں  
اردو زبان قاری اور فنکار کے درمیان مستقل رابطہ ہے

ادارت: عصمت اللہ  
نعت فی پرچم - پچتر ہے  
سالانہ - آٹھ روپے  
مقام اشاعت، جی سیٹلائٹ ٹاؤن - سرگودھا



# غزل اور غزل کے معاملات

(شعیب احمد)

کبھی میں نے کہیں لکھا تھا کہ غزل بڑی منحوس صنف ہے۔ آج بھی میں غزل کی نحوست سے خاصا مرعوب ہوں، کیونکہ فن کے لئے یہ نحوست بڑی ضروری ہے۔ اور آج کے غزل گو کا روزہ نحوست کے ساتھ ساتھ زیادہ معتبر بھی معلوم ہو رہا ہے۔ غزل کے دوبارہ فروغ پانے کی درجات ہمارے ادیبان تحقیق و تنقید اکثر بیان فرماتے رہتے ہیں، لیکن اس کی اتنی سخت جہانی میں مجھ تو اس کی نحوست ہی کا روبرو نظر آتی ہے۔

اس وقت مجھے یہ احساس ہو رہا ہے کہ اگر اردو شاعری کبھی زندہ رہی تو غزل کے ساتھ ہی ہے گی۔ لوگ خواہ کتنے ہی دعوے کیوں نہ کریں اور نظم میں چلے جتے تیار اذہن چلا جائے۔ لیکن جب آدمی کہانی میں کوئی شعر گنجانے لگا تو وہ غزل ہی کا ہرگز نظم کا نہیں ہو سکتا ہے کہ اس میں آپ کی زبان ہی کا کوئی عیب ہو۔ چند سال بعد نظم کے بارے میں ہونے والے اس بات کا اعلان کر ہی دیں گے کہ زبان بھی بہت سہجہ ہے۔ لیکن اگر زبان اس کے بعد زندہ رہی تو اس میں غزل کے شعر کو بچھریں گے۔ یہ بات یوں بھی بہت اہمیت کی بارگ ہے کہ پوری ترقی پسند تحریک کے حلقے اور دانش ور غزل سے ہر گز نفیادات کا وحشیانہ سیلاب اس پر سے گزرتا گیا اور ایسے ملک میں اگر جہاں کے کسی فن کے کی بھی مادری زبان اردو نہیں ہے اس کا زندہ رہنا اس کی سخت جہانی اور نحوست کا خاصا اثر ثبوت ہے۔ حیرت تو یہ ہے کہ نظم اس سیلاب کے ساتھ بہہ گئی لیکن غزل پھر ایک اٹھی۔ اور وہ بھی اس طرح کدو کی غزل کا دور پرلے تمام ادوار سے مختلف بھی ہے اور صحت مند بھی۔ اگر آپ آج کے غزل گوؤں سے کچھ باتیں کریں تو وہ آپ کو اپنی عبرت انگیز زندگی کے بارے میں بہت کچھ سنائیں گے جو انھیں ضرورتاً میں بڑی اذیت پہنچاتی رہی ہے۔ نظم گوئی کے اس ریلے میں وہ غزل سے مشکوک ہوئے خود کو گھسیا بھی سمجھا اور احساس کمتری کے شکار بھی ہوئے۔ انھیں میراثیوں کے زیادہ اہمیت نہیں دی۔ لیکن آج ان کا اعتماد یکے کی چیز ہے۔ اگر اسی دور میں ایک ساتھ اقبال، انیس، جوش، ظفر اکبر آبادی اور غالب کے معیار کا نظم گو شاعر بھی آجائے تو بھی انھیں کوئی غزل کہنے سے باز نہیں کر سکتا اور وہ اعتماد نہیں چھین سکتا جس نے انھیں روحانی عظمت بخش رکھی ہے۔

یہ اعتماد یہ فخر انھیں کہاں سے حاصل ہوا اس کو سمجھنے کے لئے زیادہ دور جاننے کی ضرورت نہیں۔ سب کے پہلے ان جذبات اور محسوسات کا تجزیہ کرنا پڑے گا جن کے خمیر میں غزل کے اسکانات پوشیدہ ہیں۔ غزل کی گردن مار دو۔ غزل بے معنی چیز ہے غزل نیم وحشیانہ صنف ادب ہے۔ یہ سب فیصلے یہ سب نعرے بس چشم قبول ہیں لیکن اس کا کیلئے لکھا کہ نظم پھر بھی، سلاجز و مزاج بننے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ نظم کے سلسلے میں اردو نظم کوئی بیٹی نہیں ہے۔ سوال مقلبت اور موازنے کا نہیں ہے۔ چلے آپ کے لیے یہ قبل کر لیتے ہیں کہ اردو میں کوئی مشیکیز، ملٹن، دانٹے، گرے، فردوسی اور کالیڈاس کی سطح کا شاعر نہیں ہے لیکن پھر ہی تاریخ عالم میں ادب کے ان گئے چنے ناموں کے بعد جو بھی سطح آئے گی اگر اس میں میر، غالب، انیس اور اقبال کا شمار نہیں ہوگا تو وہ تعصب



کا ایک مریضانہ اظہار ہوگا۔ اس بات سے قطع نظر اردو کے بہترین شعراء کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہم مختصر سے کہہ سکتے ہیں کہ غزل بھاری مفت میں بدنام ہے۔ نظم گو بھی ہمارے یہاں بڑے طور کے ہیں۔ اقبال، مایوس، نظیر اور جوش سے فیض اور مجناز تک چلے آئے۔ آپ کو شرمندگی نہیں ہوگی لیکن باوجود اس کے اگر ہمیں غزل ہی زیادہ عزیز ہے یا ہمیں غزل ہی کے اشعار جزو حیات محسوس ہوتے ہیں تو اس میں بے چاری غزل کا کیا قصور ہے۔ غزل ایک صنف ہے اس کی مقبولیت کا انحصار اس کے پرستاروں پر ہے اگر نظم کے لئے پرستار نہیں ہیں تو غزل کو گالی دینے سے کچھ نہیں ہوگا۔ پہلے بنیادی چیز بدل دیجئے صنف خود بخود ختم ہو جائے گی، قصیدہ بحیثیت صنف کب کا ختم ہو چکا، مثنوی بھی گئی ہوئی کچھو۔ مرثیہ بھی شعراء کا عام میدان نہیں رہا۔ قطعاً۔ رباعیاں بھی چند ناموں کے ساتھ زندہ ہیں اور یہ اصناف بغیر کسی تحریک یا عدم اعتماد ظاہر کئے ہوئے ختم ہو گئی ہیں یا ہو رہی ہیں۔ پھر مقبول چیز کیا ہے؟ ابھی چند سال ہوئے آپ کی یہ خواہش پوری بھی ہو گئی تھی۔ غزل کا دور مقبولیت کے اعتبار سے نظم سے کہیں زیادہ ٹھٹ گیا تھا اس کے باوجود بھی نظم زیادہ دیر تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکی ایک نئی صنف کے اعتبار سے آزاد نظم کتنی زور و شور سے ابھری تھی آج وہ اپنے خالقوں اور موجدوں کے دل سے اتر چکی ہے۔ پھر غزل ہر طرف سنائی دے رہی ہے۔ ہر جگہ اس کا طوطی بول رہا ہے۔ آج بھی وہی بخشش چھری ہوئی ہیں جو آج سے پچاس سال پہلے حالی کے زمانے میں چھری گئی تھیں۔ غزل کی گردن مار دو کے نعرے پھر بلند ہو رہے ہیں لیکن اس کا جادو سر چڑھ کے بول رہا ہے۔

غزل کے سلسلے میں اتنی بہت کا مظاہرہ کرنے والوں کی نفسیات ان لوگوں سے قطعاً مختلف نہیں ہے جو تلج محل کو اس لئے نیست و نابود کرنا چاہتے تھے کہ

اک شہنشاہ نے دولت کا سہارا لے کر

ہم غریبوں کی محبت کا اڑایا ہے مذاق

یا پھر نئے خیالات کے جوش میں تیرا اور غالب کے دیوان پنج سڑک پر جلادینے کی خواہش رکھتے تھے اگر تہذیبی سبلساز (Sympolists) اور انسان کے اعلیٰ ترین فنی کارناموں کو اسی نقطہ نظر سے دیکھا جاتا رہتا تو پھر ہم تہذیب کے نام ہی سے نابلدہ ہوتے۔ نتیجہ محل نظر آتا اور نہ ہی شیکسپیر کا وجود ہوتا کیونکہ پتہ نہیں ایسے کتنے ہی بر خود غلط انسان ہر دور میں موجود رہے ہیں جو اپنے پراہل دہر کا قیاس کر کے اور خود کو عقل کل سمجھ کر تہذیبی آثار کے بارے میں یہ فیصلے صادر کر دیتے ہیں کہ ان کا وجود بے کار ہے اور یہ سوچنے کی تکلیف گوارا نہیں کرتے کہ ان کے اکیلے کی "نفسیاتی کمزوری" دو سکر لاکھوں آدمیوں کی روحانی تسکین کا ایک ذریعہ ہے۔ صدیوں سے آدمی ایک چھوٹی بے قیمت، معمولی اور بدہیت چیز کو اس طرح سے لگا کر نہیں رکھ سکتا کہ آپ کا ہر بلند ترین آدرش اس کی سامنے ہیچ معلوم ہونے لگے۔ تہذیب، فنون لطیفہ اور انسانی جذبات و محسوسات کو دنیا کے کسی گلیے سے اچھایا برا نہیں ثابت کیا جاسکتا اور نہ آپ کے اس کارنامے سے ان تینوں کا کچھ بگڑ پائے گا۔ یہ دنیا کے اتنے بڑے عجوبے ہیں کہ ان کا ساتھ تو دیا جاسکتا ہے۔ ان کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ان کو قبول کرنے کی بہت کی جاسکتی ہے مگر ان کو روک کر آپ صرف اپنا ہی بگاڑیں گے۔ ان کا کچھ نہیں بگڑے گا۔ کوئی بھی صنف ادب کچھ اموروں کے تحت نہیں بنتی بگڑتی۔ بلکہ فن کاروں کا اپنا رویہ اور احساس اس کی بہت میں معنی پیدا کرتا ہے۔ غزل کی بنیاد فکر سے زیادہ جذبات پر ہے۔ اس کے موضوعات انسان کے اطراف اور خارج سے اتنے متعین نہیں ہوتے جتنے انسان کی اندرونی کیفیات اور نفس انسان کی پیچیدگیوں سے، اور انسان کی نفسی کیفیات کا رخ کیفیت سے کمیت کی طرف ہے نہ کہ کمیت سے کیفیت کی طرف۔ انسان کے جذباتی اور روحانی تجربات و قطرہ، میں سمندر محسوس کرتے ہیں، ایک عالم میں سیکڑوں عالم دیکھتے ہیں۔

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا بہمت ہے دریا دریا رو تاہر نہیں صحرا صحرا وحشت ہے



اپنے دماغ کو دریا دریا میں محسوس کرنا اور وحشت کو صوماء صوماء میں دیکھنا انسان کا ایک ایسا نفسی تجربہ ہے جو الفاظ کی گرفت میں ذرا مشکل سے آتا ہے۔ اس قسم کے مختلف النوع انسانی جذبات ہیں جو غزل کا اصل موضوع ہیں اور اسی لئے اس صنف کا تعلق انسان کے دائمی موضوعات سے وابستہ ہے اس کے معنی یہ قطعاً نہیں ہیں کہ غزل میں کوئی فکر انگیز موضوع یا فلسفیانہ خیال نظم نہیں ہو سکتا۔ لیکن اس قسم کی ہر کوشش میں غزل گو کا ایک اپنا اپروچ (APPROACH) ہوتا ہے جو اسے منکر سے زیادہ احساس کے قریب لے آتا ہے۔ انسان اپنی ذات کو اسی طرح ہمیشہ سے لامحدود کرتا چلا آیا ہے۔ مثال کے طور پر تیر کے اس شعر کو لیتے ہیں۔

دبہ بیگانگی نہیں معلوم !

تم جہاں کے ہو وہاں کے ہم بھی ہیں

اس موضوع پر یقیناً ایک فلسفیانہ قسم کی نظم کہی جاسکتی ہے مگر غزل گو نے اسے اپنا تجربہ بنا دیا ہے۔ یا فراق کے اس شعر میں جو کچھ ہے اس پر یقیناً کوئی فکر انگیز یا بڑی نظم تخلیق ہو سکتی ہے۔

وہ سوز و درد مٹ گئے وہ زندگی بدل گئی !

سوال عشق ہے ابھی یہ کیا کیا ہوا ؟

لیکن غزل گو نے اس موضوع کے پھیلاؤ کو کس طرح سمیٹ لیا ہے اس کو سمجھنے کے لئے گروہ میں کچھ ہونا فردی ہے غزل کے موضوعات کیا ہیں اور وہ کن کن چیزوں کا احاطہ کرتے ہیں اس کے لئے نفس انسانی کے کسی بناء کی ضرورت ہے لیکن اس سے قطع نظر بھی غزل (فارسی کو بالکل نظر انداز کر کے) ہندی نیم غلی تہذیب کا کوئی تین سو برس سے سہل رہی ہے اس میں کئی نسلیں نے اپنا خون جسگرفت کیا ہے۔ اس کا وجود اتنے معنی اور ہنگامہ گز نہیں ہے کہ ہمارا اس کی ضرورت پر اظہار خیال کیے بغیر ویسے کسی صنف کا ضرورت کے اعتبار سے جائزہ لینا نہایت پھوٹا ہوا اور نہایت غیر ارشادک فعل ہے ایسے آدمی کو ادب سے زیادہ کسی اور صنعت بخش کاروبار کی طرف توجہ دینی چاہیے۔

غزل صرف ہمارے جذبات اور احساسات کا اظہار ہے بلکہ کسی شعر کے دو مصرعوں میں کسی خیال کو تکمیل کے ساتھ پیش کر دینا ایک فنی کارنامہ ہے۔ بالکل بے حیث ہر فن کی خصوصیت رہی ہے۔ وہ تفسیر ہرگز نہیں ہے۔ وہ خود ایک سوال ہے۔ ایک نئی تلاش ہے جس اصول کے تحت غزل کو نیم وحشیانہ صنف ادب کہا گیا تھا۔ اب وہ سنو کے بل زمین پر گر چکا ہے۔ آج مغرب کا مہذب ترین طبقہ اس کے متعلق غور کر رہا ہے کہ جس موضوع پر دس ہزار صفحات کی ضرورت ہے اسے صرف لفظ A سے ظاہر کر دیا جائے۔ یہ بربریت کی طرف رجعت ہے یا تہذیب کی تکمیل اس کا فیصلہ آپ خود کر لیں۔ ویسے بھی غزل اپنے بنیادی تصور کے لحاظ سے نفس انسانی کے لازمی جذبات سے عبارت ہے۔ مثال کے طور پر عشقیہ جذبے ہی کو لیتے ہیں جو انسانی جبلت جنسیت کی ایک ارتقائی شکل ہے۔ یہی عشقیہ احساسات انسانی فطرت کے بنیادی رُخوں کو سمیٹتے ہیں۔ اس کے المیہ اور طریقہ کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہی احساسات ہمیں زندگی کے بائیں میں گہری معنویت بخشتے ہیں۔ زندگی کو اپنے زاویے اور نظریے سے سمجھتے اور دیکھتے ہیں اور یہی وہ جذبہ ہے جو انسان اور کائنات میں ربط پیدا کرتا ہے اس کے موضوعات وقتی اور محض خارجی نہیں ہوتے بلکہ وہ ابدی احساسات اور تصورات سے وابستہ ہیں۔ اگر نظم ہمارے ان تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتی تو اس کا جزو مزاج نہ بننا کوئی حیرت کی بات نہیں ہے اسی وجہ سے غزل آج بھی وہی پاک اور تاثیر رکھتی ہے جس کا راز ہندی فطرت اور مزاج میں مضوی ہے۔

جو میں صاحب نے پچھلے دنوں پھر غزل کے خلاف بزن بدل دیا ہے اس کی وجوہات تو سمجھ میں آجاتی ہیں ایک تو جوش صاحب



کے پاس آجکل خاصی فرصت ہے دوسرے انھوں نے اس گڑھے مڑے کو اس لئے اٹھا ڈالا ہے کہ یہ جو شخص صاحب کی خاصی بڑی کمزوری بھی بن چکے ہے۔ جو شخص صاحب نظم کے جس معیار کے شاعر ہیں انھیں وہاں مقام حاصل نہیں ہو سکتا ہے۔ یہ زمانے کی ناقدری ہے مقبولیت عام سے قطع نظر بھی ادبی حلقوں میں انھیں وہ درجہ نہیں دیا جا سکا جس کے وہ مستحق ہیں۔ مزید ستم یہ کہ تقریباً انھیں کے ہم عمر غزل گو شروحاتی ہی مقبولیت رکھتے ہیں جتنے جو شخص صاحب۔ بلکہ بعض خالص اہم حلقوں میں تو جو شخص صاحب کو ان سے بھی کمتر درجے کا شاعر سمجھا جاتا رہا ہے۔ بقول جو شخص 'ناقص شعراء' کی یہ مقبولیت بھی انھیں غزل کے خلاف کرنے میں خاصی اہمیت رکھتی ہے۔ عام طور پر جو شخص صاحب کے خلاف ادبی حلقوں سے جو تنقید ہوتی ہے اس میں دو چیزیں بڑی اہمیت کی مالک ہیں۔ ایک تو فکر کی کمی دوسرے جذبات اور احساسات کی اعلیٰ تر سطح کا فقدان۔ مجھے ان دونوں آراء سے بنیادی طور پر اختلاف ہے یہ دونوں خصوصیات شاعری کو مدد تو پہنچاتی ہیں لیکن شاعری نہ محض فکر کے بل بوتے پر کی جا سکتی ہے اور نہ اس کے لئے محض جذبات اور احساسات کی بلندی درکار ہے کیونکہ فکری لحاظ سے اقبال کی ضربِ کلیم کو بلند ترین کتابوں میں شمار ہونا چاہیے۔ مگر وہ بال جبریل سے بھی پٹ جاتی ہے اور جذبات احساسات کی طہارت کے لحاظ سے صوفی شعراء کے دیوان بڑی اہمیت کے مالک ہونا چاہیے تھے لیکن صوفی شعراء ہمارے متوسط درجے کے عشقیہ شاعر کے مقابلے پر بھی مشکل ہی سے ٹکتے ہیں۔ شاعری کوئی کلیہ تو ہے ہی نہیں۔ ان دونوں چیزوں کے نہ ہونے کے باوجود بھی جو شخص صنفِ اول کے شاعر ہیں۔ اور کس طرح ہیں یہ بتانے کا یہاں موقع نہیں ہے لیکن یہ دونوں اقراض وزن ضرور رکھتے ہیں پہلا اقراض تو انھیں اقبال اور غالب کے مقابلے پر کمتر ٹھہراتا ہے۔ اور دوسرا اقراض انھیں غزل کے قریب نہیں آنے دیتا۔ غزل جس ٹھہراؤ، سکون طہیت اور محسوسات کی جن انوکھی اور ظہنی لہریوں کو جذب کرتی ہے۔ وہ ساری چیزیں جو شخص کے مزاج میں مفقود ہیں ویسے بھی جو شخص خاصی پرانی نسل کے فرد ہیں۔ ان کے ذہن میں زیادہ تر اقراضات غزل کی ہنیت اور اس کے فنی نقائص کی صورت میں ابھرتے ہیں اس سے زیادہ ان کی اہمیت کچھ اور نہیں۔ وہ جو اس سلسلے میں واقف بیان کرتے ہیں کہ ایک بار جلال لکھنوی کے سامنے کسی نے غالب کی غزل "مدت ہوئی ہے یاد کو مہماں کے ہوئے" پڑھی اور بحیثیت غزل اس کی بہت تعریف کی تو انھوں نے فرمایا کہ میاں صاحب جزا دے یہ قطعاً غزل نہیں۔ غزل میں مسلسل مضمون نہیں ہوتا۔ جو شخص صاحب کے ذہن میں بھی اسی نسل کے خیالات موجزن ہیں لیکن ہر دور مختلف اصناف کو اپنے طور پر قبول کرتا ہے جس کی وجہ سے ہر صنف کی مضمونی حیثیت میں تھوڑا بہت رد و بدل ہونا ایک لازمی امر ہے اور اسی سے ہر نیا دور پہچانا بھی جاتا ہے آج کے دور میں غزل کی فنی حیثیت کے بارے میں سوالات ہمارے ذہن میں روایات کے طور پر ابھرتے ہیں۔ ہنیت کے اعتبار سے نہیں۔ غزل چلے ایک موڈ کی ہو۔ چاہے ہر شعر دو سکرے کوئی میل نہ کھاتا ہو، لیکن اس کے اشعار میں الگ الگ جان ہونی ضروری ہے۔ غزل کی یہی وہ خصوصیت ہے جس کی وجہ سے جو شخص کی پوری نظم میں وہی ایک شعر یا درہ جاتا ہے جس میں خیال اور احساس بھر پور طریقے سے تکمیل پاتے ہوں۔ غزل کی کیفیت فنی گرفت اور ٹھہراؤ کو ہمارا مزاج اس طرح قبول کر چکا ہے کہ غزل کا پورا ڈھانچہ کسی ایک اچھے شعر کے پڑھتے ہی ذہن سے فانی ہو جاتا ہے اور وہی ایک شعر حاصل کائنات معلوم ہونے لگتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے شعر بہترین لحاظ کسی ایک شعر سے ہی جگمگا اٹھتے ہیں۔ اور بول دینے لگتے ہیں۔ پوری غزل یا کوئی نظم اس لحاظ کی کیفیت کی تکمیل اور شدید ترین تاثر کو بخروج کر دیتی ہے کج غزل کی ہنیت کے بارے میں جو شخص صاحب کے سلسلے فنی اور مضمونی اقراضات ہمارے لئے بے معنی ہو جاتے ہیں ہم نے غزل کو اپنے طور پر قبول کیا ہے یہی وجہ ہے کہ آج کی غزل یقیناً اپنا مضمونی اعتبار دوسرے اور اس سے مختلف رکھتی ہے۔

ہمارے یہاں ایک شکل یہ ہو گئی ہے کہ معمولی نظم ہم سے مبہم نہیں ہوتی کیونکہ نظم اپنے دو دائرے بناتی ہے ایک دائرہ



لوہے جس میں اعلیٰ تردد و انت اور فوری بلوغت کی ضرورت ہوتی ہے۔ شاعر کے پاس اپنا ایک نظم منسکر ہوتا ہے جس میں وہ حیات انسانی کے بنیادی مسائل کو پیش کرتا ہے اس کے سفید سیوا کی کش مکش کو ابھارتا ہے۔ نظریات اور خیالات کے ان بخوں کو ظاہر کرتا ہے جس میں فطرت انسانی کائنات سے بڑا زندہ ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ وہ اپنے پیغام عمل سے ایک جہد مسلسل پر آمادہ کرتا ہے اور ایک نئی دنیا تخلیق کرتا ہے۔ لیکن ایسا شاعر بار بار پیدا نہیں ہوتا۔ یہ ایک نعمت خداوندی ہے جو قوموں کی زندگی میں ایک توجہ سے زیادہ نازل نہیں ہوتی۔ اس سطح کا نظم گو ہمارے یہاں صرف غائب ہو سکتا تھا۔ سو وہ نظم گو نہیں ہے، یا ایک محدود دائرے میں اقبال نظر آتے ہیں۔ البتہ اس کے بعد کی سطح پر ہمارے یہاں ضرور بڑے نظم گو مل جائیں گے۔ انیس، جوش، اور نظیر اکبر آبادی دو سرا دورہ نظم کا مشقیہ ہو سکتا ہے جس کی جگہ ہمارے یہاں پہلے ہی نزل نے مار رکھی ہے اور اس طرح اس دائرے کو مکمل کیلئے اعلیٰ سے اعلیٰ نظم گو ہیں چھوڑنا معلوم ہونے لگے گا کہ نزل اپنے موضوع اور عزمیت کے اعتبار سے مشقیہ ہوتے ہوئے بھی خالص مشقیہ نہیں ہے۔ وہ مشقیہ سطح سے اٹھ کر کائنات گیر بھی ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بچوں کو جوش صاحب بہت بڑے نظم گو ہوتے ہوئے بھی اس مشقیہ سطح پر ہمارے لئے قابل قبول نہیں ہوتے۔

لہذا ہمیں کوئی ایسی منسکر بھی نہیں ہے کہ ہمارے یہاں شیکسپیر کیوں نہیں ہو سکتا ہے تو ہو جائیگا اور نہیں بھی ہو چکا تو بھی ہم قطعاً شرمندہ نہیں ہیں۔ ہماری تسکین اور توقعات تو فراقی اور شاید کبھی نسیب سے بھی پوری ہو سکتی ہیں اور ان کو بھی چھوڑ جائے ناصر کاظمی اور سلیم احمد سے بھی ہمیں بڑی امیدیں ہیں۔ آپ اگر ہم سے متفق نہیں تو چند کتابیں چلنے دیجئے۔ ہمیں یہ یقین ہے کہ اعلیٰ ترین شعراء کے بغیر بھی ہم زندہ رہیں گے۔ شیکسپیر اور ملٹن کے بعد کس سے خود کشی کر لی ہے؟ — ہماری بے حیائی کا تو یہ عالم ہے کہ جوش کے ملنے موجود ہوتے ہوئے بھی ہم اس کے منکر ہیں جس کا ہم خوب یہ جانتے ہیں کہ بڑوں کی صف کا یہ آخری آدمی ہے۔ ہمارا ہمارے اور اس کے بعد اس درجے کا شاعر بھی منسکر آنا خوش نصیبی کی بات ہو گی۔ سرودھنی نائیڈو نے شاید اسی لئے کہا تھا کہ اس وقت اردو دنیا کی بالدار ترین زبان ہے کیونکہ اس میں جوش کی سطح کا شاعر زندہ ہے اور دوسری زبانوں میں اس سطح کا کوئی شاعر زندہ نہیں ہے تو بحث تھی نظم اور نزل کی۔ دراصل اردو نظم بزم سمجھنے کی چیز ہے۔ تنہائی کی رئیس نہیں۔ میں نے جب بھی اقبال کی بے مثال نظم مسجد قرطبہ چکچکی کرنا سنانے کی کوشش کی ہے۔ میں ناکام رہ گیا ہوں۔

سلسلہ روز و شب نقش گر حادثات

سلسلہ روز و شب اصل حیات و ممات

اس نظم میں ایسا دلولہ اتنا مشکوہ اور ابھار ہے کہ میری آواز خود بخود بلند ہو جاتی ہے۔

تجھ کو پر رکھتا ہے یہ مجھ کو پر رکھتا ہے یہ

سلسلہ روز و شب صید نئی کائنات

اس کا سحر اس کا مشکوہ مجھے بے اختیار کر دیتا ہے مگر یہ جذبہ کبھی کبھی پیدا ہوتا ہے ہم گھٹنے کے ذہنی کرب اور احساس کے افلاس میں یہ نظم سکون نہیں بلکہ وحشت پیدا کر دے گی۔ اس نظم کو میں بالکل اس طرح محسوس کرتا ہوں جیسے تلخ محسن زندہ گی میں ایک بار اسے دیکھا ہے اور تمام زندگی اس کی یادوں میں باقی ہے لیکن اگر میں کل ہی سے تلخ محسن کے برابر مکان بنا کر اپنے گلوں تو وہ میرے لئے ہتھروں کا ایک بے معنی ڈھیر ہو کر رہ جائے گا۔ بالکل اسی طرح جوش کی شاعری پڑھنے کے لئے بھی ضروری ہے کہ چند وسیوں کی محفل میں ہونی ہو اور گڑگڑ اور گرج کے ساتھ آواز گونجنے۔



ان بزدلوں کے حسن پر مشید کیا ہے کیوں نامرد قوم میں بھروسہ کیا ہے کیوں

ایسی شاعری بھی بے ضروری ہے مگر موجودہ معاشرے کے ایک فرد کی حیثیت سے میں قطعاً ناکام ہو جاؤں گا اگر روزِ نرم سجا کر بیٹھ جاؤں اور اس شاعری سے لطف اٹھانے لگوں۔ چند ہی روز بعد یہ لطف بے لطفی میں تبدیل ہو جائے گا اس لئے کہ بزمِ عالم کی رونق جتنی ہمارے اطراف میں بڑھتی جا رہی ہے ہم اندر سے اتنے ہی لٹھیرا اور دیران ہوتے جا رہے ہیں اور تنہائی اور ویرانی کا ساتھ دینے کے لئے صرف غزل کے اشعار ہمارے لئے ذریعہ تسکین ہیں ؟

محبت نے کھو یا کھپایا ہمیں ! بہت اس نے ڈھونڈا نہ پایا ہمیں

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے اپنا

ابجلی بے قرار ہم بھی ہیں بیٹھ جا چلے ہمارے ہم بھی ہیں

زنگوں میں جہاں کے ہیں ہم بھی ساتھ اس کا رواں کے ہیں ہم بھی

ادھر نے ابرجواٹھ کر گیا ہے ہماری خاک پر بھی رد گیا ہے

مصائب اور تھے پردل کا جانا عجب ایک سانحہ سا ہو گیا ہے

بے کلی مائے ڈالتی ہے نسیم دیکھئے اب کے سال کیا ہو دے

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے جلنے نہ جلنے گل ہی نہ جلنے باغ تو سارا جلنے ہے

ہم چین میں گئے تھے دانہ ہوئے نہکت گل سے آشنا نہ ہوئے

نامراد نہ زلیست کرتا تھا میر کا طور یاد ہے ہم کو

تاب تو ان کا حال وہی ہے آج تلک ہم جیتے ہیں تم پوچھو تو اور کہیں کیا نسبت گل کی بہتر ہے

چلنا ہو تو چین کو چلے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے پات ہوئے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم بار بار الہ ہے



غزل دل سے گیا ہے ابھی ترک کے گھر میں نہ رہے گا یوں !  
بہار آئی جو پسے جیتے تو سیر کرنے چلا کریں گے !

آبِ حسرت آنکھوں میں اس کی زمیں داز پھرتا تھا،  
میر نے شاید خواہش دل کی آج کوئی پھر رخصت کی

یہ سارے اشعار میر کے ہیں لیکن غزل کی یہ خصوصیت اُجست ک اسی طرح قائم ہے ہماری نئی غزل بھی ہماری تنہائی کا دوا کرتی ہے یہ نہیں نظم کبھی یہ خصوصیت پیدا کر سکے گی یا نہیں بلکہ بنیادی سوال یہ ہے کہ وہ کر بھی سکتی ہے یا نہیں؟ میر نے دعویٰ ہے کہ غزل سے صرف وہی شخص لطف اندوز ہو سکتا ہے جو نہ صرف خود آگاہ ہو بلکہ تہذیبِ نفس کی بہترین سطح پر فائز ہو جبکہ نظم سے کم فہم افراد اور معمولی اہلیت اور استعداد کے ان گھڑ بھی فیض اٹھا لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر پاکستان کے ان علاقوں اور صوبوں میں جہاں کی مادری زبان اردو نہیں ہے۔ غزل سے زیادہ نظم بھی جانی ہے۔ یہ بات چند مستان کے دیہاتوں میں بھی مشترک ملے گی اس کی وجہ یہ ہے کہ جب یہاں کے لوگ اردو سیکھتے ہیں تو ان کی حیثیت ایک طالب علم کی ہوتی ہے یہاں سندھی بھائی اسی لئے غزل سے زیادہ نظم پسند کرتے ہیں۔ غزل ان کے بچے ہی نہیں پڑتی چنانچہ ایسے تمام علاقوں میں جہاں کی مادری زبان اردو نہیں ہے ترقی پسند شاعری بیت مقبول ہے کیونکہ وہ ان کی بکھ میں جلدی سے آجاتی ہے صاف اور سیدھے مقاصد (لہجے) ایک رخی جذبے، عمومی تشبیہیں اور بے رنگ و سادہ بیان۔ تقریباً یہی خصوصیات ایک اچھے نصاب کی بھی مانی جاتی ہیں اس بات کو ایک اور مثال سے بھی کہ جب تک طالب علم کالج کی ابتدائی کلاسوں میں رہتا ہے وہ غزلوں پر نظموں کو ترجیح دیتا ہے کیونکہ اس کی معمولی ذہنی استعداد کی تربیت کی مقبولیت اور ناپائیداریت اس کو کسی جذبے کی گہرائی اور پیدگی تک پوری طرح نہیں پہنچنے دیتی۔ چنانچہ کالجوں میں بھی ترقی پسند یا رومانی شاعری کی مقبولیت کی بنیادی وجہ یہی ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب غزل میں بے معنی الفاظ، جہم استعارے اور ثقیل زبان استعمال نہیں ہوتی تو پھر اس کو کھنوں میں وقت کیوں پیش آتی ہے؟ آجکل کے نوجوان طالب علم اور اردو پر پوری قدرت نہ رکھنے والے افراد کیوں غزل سے لطف اندوز ہونے کی اہلیت نہیں رکھتے اور اس نا اہلیت کے وجہ کیا ہیں؟

اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ غزل انتہائی مہذب جذبے اور خیال کے بنیادی تاثر کی سب سے ارفع و پذیر شکل کا نام ہے ایک تو شاعری بذاتِ خود کون سا عام فہم یا زور حاصل فن ہے، شاعری سے تو اس وقت تک آدمی آشنا ہوتا ہی نہیں جب تک وہ خود کو سمجھنا اور پہچاننا نہ سیکھے۔ جب تک کوئی شخص کسی جذبے کی تہہ داری اور اس کے رد و قبول کو سمجھنے کی اہلیت نہ رکھتا ہو۔ جب تک وہ کسی زبان کے مزاج، الفاظ کی رواج اور اس کے مختلف سلیب بیان سے ربط نہ رکھتا ہو۔ اس کے تو شاعری اتنی ہی بے معنی ہوگی جس قدر کہ میر کے لئے وہ جو ہر شاعری سے کوئی شخص اس وقت تک لطف اندوز نہیں ہو سکتا جب تک وہ بزم کے آداب سے پوری طرح واقفیت نہ رکھتا ہو۔ بقولِ فراق: جب تک وہ کسی کو اپنا سمجھنے اور بننے اور اس کے لئے مٹ جانے کے جذبے سے مستعد نہ ہو۔ جب تک وہ محبوب کی قربت اور فراق کی رنگارنگ جوابدہیوں اور متناؤں کو اپنے قلب کی گہرائیوں میں نہ محسوس کرتا ہو جب تک وہ نفسِ انسانی کے انتہائی پیچیدہ اور متضاد ذہن، اس کی قدرت کی پاکیزگی اور کینٹل اور انانیت سے کھیل کر بھی اپنا دامن



نہ بچا ناہم انتا ہو وہ شاعری کو سمجھنے کا اہل کیسے ہو سکتا ہے؟ جو دراصل انسانی فطرت کا آئینہ ہو رہی ہے۔ یہ سب اس لئے ہے کہ شاعری میں وہ تمام صفات مکمل اور مستحکم ہیں جن صفات کو انسان کی جبلتوں کے رد عمل نے قرون لطیفہ کی شکل میں ہزاروں سال کی تہذیبی ترقی کے دوران تخلیق کیا ہے۔ شاعری میں موسیقی، معنوی، رقص اور بہترین جمالیاتی حسیات یکجا ہو کر الفاظ کی شکل اختیار کر لیتی ہیں یہی تمام صفات شاعر کے جذبات کو زبان اور الفاظ کا انتخاب و سلیقہ دکھاتی ہیں اور اس کے اشعار کے در و بہت اور ربط کی تشکیل کرتی ہیں۔ پھر ان سب سے پیدا ہونے والی مگر سب سے منفرد اور نمایاں وہ اصل قوت جو الفاظ سے ماوراء ایک لفظ کی صورت میں اپنا آخر و نفوذ دوسروں تک پہنچانے پر بھی قادر ہوتی ہے یہی قوت شاعر کا انعام ہے اور یہی وہ صفت ہے جس کو الہامی عطیہ کہا جاتا ہے اسی قوت کے ذریعے ہی شاعر اپنے مشور کی پوری خارجی معنویت کو احساس بنادیتا ہے اس کو جذبے میں ڈھال دیتا ہے۔ چنانچہ یہی شاعری نوز انسان کے تمام افسردہ کے مشترک تجربات اور شخصی آسودگی کا سرمایہ بن جاتی ہے اور پھر غزل جس کا اپنا ایک مخصوص شعری مزاج ہے جس کی فضا جذبات و احساسات کے مختلف النوع اور رنگ رنگ رخوں اور شدت کی تھر تھراتی ہوئی کیفیت سے تعمیر ہوتی ہے جس کے پس منظر میں انسان کا بنیادی جذبہ عشق، فرد اور کائنات کے درمیان ایک ربط کا کام دیتا ہے۔ یہی جذبہ جو اسے عام اور عمومی معاملات عشق، انفرادی مسائل اور وقتی احساسات سے بچا کر ایک گہری معنویت بھی بخشتا ہے جہاں شاعر کی آواز کی ماورائے الفاظ، سیما کی کیفیت، خیال موضوع، فرد کی ذاتی خواہشات اور اس کے جسمانی احساس سے شاعری کو بلند کر دیتی ہے۔ غزل کا یہی وہ مخصوص مزاج ہے جو اسے وقت اور زمانے کے دستبرد سے بچا کر عالم گیر حقائق اور مشترک انسانی جذبات و احساسات کی ایک دستاویز کا درجہ دیتا ہے۔ یہی وہ انسانی میراث ہے جس پر کبھی خسران نہیں آتی۔

غزل انسان کے جن بنیادی احساسات اور خواہشات کو آسودہ کرتی ہے وہ ہزاروں سال سے فرد در فرد، نسل در نسل گروہ در گروہ، قبیلہ در قبیلہ، قوم در قوم زمانے کی گردشوں سے بے نیاز یکساں چلی آ رہی ہیں۔ غزل انسان کے اسی مشترک سرمایہ حیات کی وہ نغمہ خواں ہے جس میں آج بھی بقول فراق وہی تھر تھرا ہٹ۔ لہجہ اور سرمدی فضا ملتی ہے جس کو آفاقی کہا جاسکتا ہے۔ جس پر ایک زمانے ایک نسل اور ایک مخصوص دور کا پچھ نظر آنے کے باوجود ایک ایسی قوت کا اثر بہت نمایاں ہے جو اسے زمانے کی پابندیوں، خیال کی حدود سے بالا کر دیتی ہے۔ اسی صفت میں غزل کی مقبولیت اور صدیوں تک اس کے اثر و نفوذ کا راز پوشیدہ ہے، یہاں مجھے بے اختیار بے چارے کلیم الدین احمد صاحب یاد آ گئے جن کی زکات کا میں ہر دل سے قائل ہوں مگر جن کی شعر بھی پر مجھے اختیار نہیں آ جاتی ہے انھوں نے غزل کو نیم وحشی صنف ادب میں اس لئے قرار دیا تھا کہ وحشی اقوام اپنے مافی الفہم کو تو اترا ورتسل کے ساتھ بیان نہیں کر سکتیں۔ کاش کہ کلیم الدین احمد صاحب نے ایک بار بھی بلاغت کی تعریف پڑھ لی ہوتی تو اتنی مضحکہ خیز بات کہنے کی ہمت نہ مول لیتے۔

جس طرح ایک مہذب آدمی کی پہچان یہ ہے کہ وہ اپنی گفتگو میں تو اترا ورتسل — دلائل و براہین سے کام لے اسی طرح ایک مہذب ترین معاشرے کے مہذب ترین افراد کی خصوصیت سب سے نمایاں ہوتی ہے کہ وہ لایمنی — طولانی اور وقت کا زیاں کرنے والی گفتگو کو اتنی جامعیت، اظہار اور بلاغت کے ساتھ کام میں لائیں کہ الفاظ کی مختصر ترین ترتیب گفتگو کے دلائل سمجھ اور محسوس کرے۔ یہی مہذب ترین آدمی کی پہچان ہے اسی پر مبنی بلاغت ہے۔ کامل ترین بلاغت وہ ہے کہ گویائی اور خاموشی ایک میاں پر تری جاسکے۔ اور یہی وجہ ہے کہ کامل ترین افراد کی کم گوئی حتیٰ کہ خاموشی تک پاس بیٹھنے والوں کو خالی اور نا آسودہ نہیں رہنے دیتی اگر انسان میں بلاغت کا جوہر نہ ہوتا تو وہ الفاظ اور علامات کی تخلیق پر کبھی متاثر نہ ہو سکتا جن کی تعریف یہی ہے کہ ایک ایک



لفظ اور ایک ایک علامت ایک جہان معنی پاتا اندر پوشیدہ رکھتی ہے کہ کسی ایک لفظ یا علامت کے کان میں پڑتے ہی اس لفظ یا علامت کی پوری تاریخ ذہن میں گردش کرنے لگتی ہے۔ حکیم افریقہ صاحب اپنے ذہن میں کوئی ایک لفظ بھی تازہ کر سکیں تو وہ معنی و مفہم کیفیت و مزاج کے ساتھ جو جالی بہتر ازاد مشورہ کلمے کا وہی جو ہر بلاغت اور اختصار کا بہترین انحصار اور ثبوت ہوگا۔ وہ نہ جلیے صرف یہاں کہ غزل کے الفاظ ذہن میں تازہ کر کے اس کا تجربہ کرتے۔ بہتر ازاد غزل کا ذکر آئیے تو مجھے آپ کو یہ بھی یاد دلانا چاہیے کہ پھول کی خوشبو میں آواز نہیں ہوتی اور نہ وہ آپ کے مشام جاں تک تو اتروا تسلسل الفاظ یاد لائل و براہین کے ساتھ پہنچتی ہے۔ چاندنی رات و جن الفاظ میں گفتگو کرتی ہے اس کو صرف آپ کی روح اور باطن ہی سن سکتا ہے۔ موسیقی کی لہریں الفاظ سے ماورا ہو کر بھی آپ کے وجود کو بے بس کر دیتی ہیں۔ اور دانشمندان کا قول ہے کہ زبان کا خزانہ دل ہے، دل ہی کہتا ہے، دل ہی سنتا ہے۔

یہ اس لئے کہ بہترین کلام کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مستحکم کا وجود جسمانی ٹھل مل کر خیال اور احساس میں ڈھل جائے اور یہی وہ صفت ہے جو کلام کو استبداد زمانہ سے بچا کر آئندہ صدیوں کے سپرد کر دیتی ہے اور جسے ہر دور کا انسان حزن و جاں بجا کر دوسروں کے لئے بھی چھوڑ جاتا ہے اگر شاعری کی کوئی صنف بلاغت کے اس سیار پر پوری اترتی ہے تو وہ غزل ہے جس میں حکم یا شاعر کا جسمانی وجود کسی دلی زندگی کے عمری آثار کی ناپائیدار تصویریں اور فطرت کی شکاسی کے کمزور عناصر اتنے دھماکے سے اتر ہو جاتے ہیں کہ اس وقت شخص متکلم یا مفکر یا موسیقار یا مصور کا وجود باقی نہیں رہتا۔ صرف دل کا خزانہ کھل جاتا ہے جس کو ادھر دھکے دے کر دل تک غزل ہی پہنچا سکتی ہے۔

شاعری دراصل اسی وقت شاعری کی تعریف میں آتی ہے جب وہ انفرادی اور اجتماعی تجربات، نظریات، افکار، شخصیت کے انفرادی نقوش کو احساس کی سطح پر لے آئے اور جب شاعری احساس کی سطح پر آ جاتی ہے تو وہ ہیں شعر کے مفہوم کے علاوہ بھی بہت کچھ۔ دیریتی ہے یہی وہ زمانہ محنت ہے جس کی وجہ سے انسانی وجودان جس کے فلسفی اشعار، موسیقی کی دلتواں لہروں پھولوں کی خوشبو میں غرق ہو کر تمام ایسی چیزیں ہر ذرہ کے لئے بننے بہتر ازاد بن جاتی ہیں۔ خزانہ اعلیٰ حریفین سطح پر انسان کو یہی نعمت بخشا ہے لیکن غزل اور نظم کا بنیادی فرق یہ ہے کہ نظم اس سے زمانہ کیفیت یا محنت کو وضاحت کے ساتھ بیان کرتی ہے، کسی خیال یا جذبے کی تفسیر پیش کرتی ہے اور اس کو علامتوں، تشبیہات اور دلائل کے ساتھ واضح کرتی ہے جس میں بنیادی تاثر ہلکا اور خام رہ جاتا ہے جبکہ غزل صرف کسی جذبے کے بنیادی تاثر کو بغیر کسی لاگ پیٹ کے پیش کر دیتی ہے۔ غزل کا بنیادی تاثر قائم ہی اس کے اختصار، کمیت اور بلاغت کی صفت پر ہے۔ ہر سکتا ہے نظم گو محض اس خیال سے اتفاق نہ کریں لیکن کسی موضوع پر نظم کا اختصار ہونا خواہ اس کی خارجیت اور وضاحت یا سبب کا سب سے بڑا ثبوت ہے جو نظم کو اس بنیادی تاثر سے محروم کر دیتا ہے جس کو سنتے ہی یا پڑھتے ہی تمام خیالات ذہن سے محو ہو جاتا ہے۔ اور صرف وہی تاثر حاصل کائنات معلوم ہونے لگتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر بڑے سے بڑے نظم گو، کو یہ موضوع دیا جائے جو غائب کے اس شعر میں پوری وضاحت کے ساتھ موجود ہے۔

ہے کہاں ملت کا دوسرا قدم یارب

ہم نے دشتِ امکان کو ایک نقشِ پایا

تو ان کی بہترین کاوشیں ہیں وہ بنیادی اور متحد تاثر دینے سے قاصر رہیں گی جو ان دو مصرعوں میں بند ہے۔ غائب کا یہ شعر کسی بھی نظم گو کے لئے ایک چیلنج کی حیثیت رکھتا ہے۔

غائب کو بنیادی طور پر میں ایک نظم گو مانتا ہوں کیونکہ نظم احساسات سے زیادہ فکر و خیال کی تکمیل کرتی ہے ان کے سامنے موضوعات ہوتے ہیں جس میں کائنات کا ہر رخ اپنے تجربے اور تخیل کے تسلسل کے ساتھ آتا ہے لیکن غائب کی عظمت بھی اسی میں پوشیدہ



ہے کہ اس نے فکر کو بھی ایک احساس اور ایک تاثر کا درجہ دے دیا ہے جو میرے خیال میں اسے ایک عظیم غزل گو بناتی ہے اور کسی بھی بہذب معاشرے میں یہی عظمت حاصل کائنات کہی جاسکتی ہے۔ غالب کی بات تو خیر بہت دور کی ہے ایسے اشعار بھی کسی نظم گو کی قسمت میں نہیں:

چٹوڑوں سے ملتا ہے کچھ سراغِ باطن کا! چال سے تو کافر کے سادگی پرستی ہے

غزل کی اس خصوصیت سے ہمارا دور بھی محروم نہیں ہے۔ لیکن اس کا تذکرہ کسی اور وقت کرنا چاہتا ہوں فی الوقت ایک مثال فیض کی شاعری سے دیتا چلوں۔ فیض کی ایک مشہور نظم تنہائی ہے جس کی دادِ فراق صاحب نے بھی دی ہے جو خواہ کتنا اچھوتا تجربہ کیوں نہ ہو مگر یہ پوری نظم ہمیں کوئی ایسا تاثر دینے سے قاصر ہے جو ہمیں ایک لمحے کے لئے اپنی سطح سے بلند کر کے کوئی امتیاز بخش سکے۔

پھر کوئی آیا دلِ زار نہیں کوئی نہیں  
راہ رو ہو گا کہیں اور چلا جائے گا!  
دُھل چکی رات بکھرے لگا تاروں کا غبار  
لڑکھڑائے لگے ایوانوں میں خوابیدہ سراغ  
سو گئی راستہ تک تک کے ہر ایک راہ گزر  
اجنبی خاک نے دھندلا دئے قدموں کے سراغ

گل کر دھمیں، برصا دو مئے و مینا دایاغ  
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کرلو  
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا!

الفاظ کی خوب صورت بندش کے باوجود بنیادی طور پر اس نظم کا انتظار یا تنہائی ہمارے ایک محترم بزرگ کے قول کے مطابق ایک طوائف کا انتظار یا احساس تنہائی ہے۔ جو اسے عمومی سطح سے بلند نہیں ہونے دیتا۔ اس کے برخلاف ان ہی فیض کا اسی موضوع سے ملتا جلتا غزل کا ایک معمولی شعر بھی سن لیجئے:

تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گزری ہے  
تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے

اس شعر کا تاثر اس پوری نظم کے تاثر سے زیادہ قوی ہے۔ خدا جلے میری یہ ہرزہ سرائی آپ کے پلے بھی پڑی یا نہیں۔ اگر نہ پڑی ہو تو عافیت ہے کیونکہ پھر آپ کو غزل اور نظم کی بات تو جانے دیجئے شاعری کے زوال پر دکھ ہونے لگے گا۔ غزل کو یہی طرح ترقی پسند تحریک کے شعراء کبھی نہ سمجھ پائے کیونکہ وہ اپنا ایک الگ نظام خیال رکھتے ہیں ایک مکمل دائرہ بناتی ہے اور ایک مخصوص معاشرہ کی علامت کی حیثیت رکھتی ہے جس سے واقف ہوئے بغیر اس کو سمجھنا یا اختیار کرنا اسی طرح ناممکن ہے جس طرح بغیر میگزین نہ جانے ہوئے راکٹ بنانا۔

غزل کا ذکر تو بعد کے ذیل کے تمام فنون لطیفہ و مذاہب و زبانیں اور تہذیبیں ہزاروں سالہ انسانی افہام و تفہیم فکری ارتقاء اور محسوساتی تجربات سے ظہور میں آتی ہیں۔ کوئی تہذیب بغیر کسی بنیادی نظام خیال کے پیدا ہی نہیں ہوئی ہے جس طرح ایک مخصوص درخت یا پھول یا پھل کو حاصل کرنے کے لئے کسی مخصوص ذبح کی ضرورت ہوتی ہے بالکل اسی طرح تہذیب کے لئے بھی کسی نظام خیال کا مخصوص ذبح ہوتا ہے جس سے وہ تہذیب پھوٹتی ہے۔ برگ و بار پیدا کرتی ہے۔ اپنے آثار بناتی ہے اپنے وجود اور کائنات میں ربط پیدا کرتی ہے۔ زندگی کی گہری مسزیت کا اظہار کرتی ہے انسانی زندگی کے مشترک عمل کا ایک مکمل دائرہ بناتی ہے اور اپنی مخصوص روح کا اظہار کرتی ہے۔ ہم دنیا کی کسی تہذیب — کو اس کی مخصوص روح سے آشنا



ہوئے بغیر نہیں سمجھ سکتے۔ اگر ہم ہندو تہذیب کے بنیادی طرز احساس اور نظام خیال سے واقف نہیں ہیں تو ہم اس تہذیب کی روح تو درکنار شکل بھی نہ پہچان سکیں گے۔ کسی تہذیب کو ذوال بھی اس وقت ہو سکتا ہے جب ہم اس کی روح کو سمجھیں اس میں کسی دوسرے نظام خیال یا طرز احساس کی ملاوٹ کر دیتے ہیں۔ ہمارے زمانے کی بدقسمتی ہے کہ ترقی یافتہ اور تہذیب ترین افراد کو یہ بات بھی سمجھانی پڑتی ہے کہ گیموں سے گیموں ہی کیوں پیدا ہو سکتے اور جوئے جو گیموں پر قائم ہوتی ہے مین الاقوامی سطح پر اس وقت جو انحطاط نظر آ رہا ہے اس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ ہم نے ان اجسزائے ترکیبی کو برتنے کی کوشش کی ہے جو یونان کے نو کا سبب بنتی ہو اور تہذیب کی بھی قزل واحد صنف و سبب جو اپنا الگ مقبوم رکھتی ہے، الگ دائرہ بناتی ہے، الگ اصول رکھتی ہے، اور ہماری مکمل تہذیب کی نمایاں ترین علامت ہے۔ اس بات کو ایسی اصناف کے پروردہ نہیں سمجھ سکتے جنہوں نے شاید ترقی کے جھلنے میں اگر ایک مادی نظام خیال یا طرز احساس کو اختیار کر کے اپنی تہذیب اور اپنی روح کی نفی کر دی ہے ہیں اس پر اعتراض بھی نہیں ہو سکتا مگر خدا کی علامت قدرت اور تہذیبی ورثہ کو فنا کرتے ہوئے اتنا فروغ کھینے کی کوشش کیجئے کہ جس چیز کو آپ مٹانا چاہ رہے ہیں اس کے ساتھ کیا کیا فائدہ ہو رہا ہو ہو سکتا ہے کہ آپ اسے کو کاٹ رہے ہوں جس کی پھٹی پر بیٹھ کر ساری دنیا آپ کو حقیر اور پست سمجھ رہی ہے۔

دنیا بھر کی اصناف شاعری میں صرف قزل ہی ایک ایسی صنف ہے جو ایک طرف حد سے زیادہ محدود، مقید، پابند، متشدد، مقدرہ امور اور مصیبت کی حامل ہے اور دوسری طرف اتنی ہی وسیع، گہری اور پے چیدہ معنویت کی حامل ہے۔ یہ دونوں چیزیں بظاہر متضاد معلوم ہوتی ہیں مگر ایک دوسرے سے اسی طریقہ پر جڑے ہیں جس طرح انسان کا ظاہر اور باطن۔ — کہ ایک طرف انسان محض من اعشاء اور جسمانی خصوصیات رکھتا ہے اور دوسری طرف اس کے محسوسات اور تفصیل کی کوئی انتہا نہیں ہے، میں فی الوقت اس کے ظاہری پہلو کا تذکرہ ہی کر رہا ہوں گاہ۔

قزل اس وقت تک قزل نہیں ہو گی جب تک وہ ایک محض معنویت نہ رکھتی ہو۔ قزل اس لئے انوکھی صنف ہے کہ وہ نظم کے مقابلے پر صرف معنویت سے پہچانی جاتی ہے اس کی یہ معنویت تین چیزوں پر قائم ہے۔ قافیہ کا التزام رکھتی ہے مقدرہ ارکان، اوزان اور بحر پر کبھی جاتی ہے، اور موزون قزوں میں ردیف کی پابند ہے۔ اتنی شدید پابندیاں شاید ہی کسی اور صنف میں موجود ہوں، آخر یہ ہے کہ قافیوں اور ردیفوں میں تراغاط کی بہتات کی وجہ سے کافی گنجائش موجود ہے مگر اوزان اور بحر تو مقدرہ ہیں جن کو ۹۹ فی صد قزل گوشت نے ہمیشہ برتا ہے جس کی وجہ سے قزل کا دامن اور بھی تنگ ہو گیا ہے اور اس تنگ دامانی کے بعد طرز تناسل ہے کہ اردو شاعری کا ۹۹ فی صدی سرمایہ اسی قزل کا مرکب بن گیا ہے جس کا نتیجہ ہوا ہے کہ وہی سے لے کر فریہ جاوید تک انہوں نے مشاعر قزل کے اسی دائرے میں مقید رہ کر شریکیت ہے، میں اور اسی وجہ سے ایک ایک بحر ایک ردیف اور قافیہ میں ہزاروں قزلیں موجود ہیں۔ — میں یہ ماننے کے لئے بالکل تیار ہوں کہ قزل کا دامن بہت تنگ ہے مگر کیا ہمیشہ کسی نظام خیال، تہذیب ضابطہ حیات، سمجھ، قوانین اور انسانی اقدار میں چند مثبت اصولوں کی پابندی فرمادی نہیں ہے؟ کیا ہزاروں سال سے انسان چند اصولوں کے مشترک سرمایہ پر اپنے تمدن خیال و فکر اور معاشرت کی بنیادیں نہیں رکھتا رہا ہے؟ خیر، الگ بحث ہے جو اپنے مقام پر ضرور ضبط تحریر میں آئے گی۔ فی الوقت یہ دیکھئے کہ ان پابندیوں نے قزل کے فن کو کتنا کشن، صبر آزما، مشکل اور پے چیدہ بنا دیا ہے، اس میں شاعر کی انفرادیت کتنی خشکی سے نکھرتی ہو گی۔ مقابلہ کتنا سخت ہو گا اور کتنی جان جو کھوں کے بعد ایک جبر قابلِ ایجاز کے صفات پر نمایاں ہوتا ہو گا غالب نے یوں ہی نہیں کہا دیکھو یہ ہے

دام بر من میں ہے حلقہ صد کام نہنگ — دیکھیں کیا گندے ہے قلعے پر گہر ہونے تک



تہذیب و اصل نام ہی ان پابندیوں کا ہے جو مکمل آزادی کے خواہاں انسان نے اپنے ار پر عائد کر رکھی ہیں۔ اشقائے مخلوقات جب جنگوں میں مارے اور زندہ بچے رہے اور صرف فطرت کے رحم و کرم پر تھا اس وقت وہ صحیح معنوں میں آزاد تھا مگر جب سے اسے خود کو اشرف المخلوقات کہنے میں شرم آئی شروع ہوئی اس وقت سے تاج تک کی تاریخ انسانیت صرف پابندیوں کی تاریخ ہے۔ اور یہی پابندیاں میلاد آدم کا سر آغاز بن گئیں۔ مکمل آزادی انسان کو کیوں ناپسند ہے؟ یہ سوال اٹھانا اس وقت خود کو بھیدوں میں تنہا پھرنے کا ہے۔ مگر مجھے یہ سوال پوچھنے کی پوری آزادی حاصل ہونی چاہیے کہ انسانی ذہن ہمیشہ چند اصولوں۔ چند قیود۔ چند قوانین کو اپنے اوپر کیوں مسلط کرتا آیا ہے۔ کیوں اس میں کوئی ایسی خواہش موجود ہے جس کی وجہ سے وہ کسی اصول کی پابندی کے سامنے اپنا سر جھکا دینا چاہتا ہے۔ یہ مہذب ترین سوسائٹی یا بلند ترین پابند ترین سوسائٹی کیوں ہو کر رہی ہے۔ اگر آپ اس کا جواب مجھے دے سکیں تو میں غزل کی پابندیوں کو بھی نقائص اور برائی مان دوں گا۔ مگر میرے کو کان سے نکل کر انگوٹھی تک لٹنے میں جو سفر طے کرنا پڑتا ہے وہی اس کی قیمت ہے۔ اگر یہ مرحلے تخلیقی عمل کے ساتھ بھی نہیں ہوتے تو وہ مٹی کا تودا ہے۔ پھوٹ کر گھر دنا ہے اور پتھر کا پودا ہے۔

دیلے کے بہترین ادبی کارنامے وہی ہیں جو میرے کی طرح تراشے گئے ہیں درنہ میری یہ تحریر بھی کیا بُری ہے اقبال نے یہ اشعار یوں ہی تفریحاً بچوں کو انسانی ایجادات کا سبق پڑھانے کے لئے نہیں کہہ دیئے تھے :

تو شب آنسریہ ی ا چراغ آنسریہ      سفال آنسریہ ی ایلغ آنسریہ  
بیابان رکھسار و زارغ آنسریہ      خیاباں و گلزار و بارغ آنسریہ

من آئم کہ از سنگ آئینہ سارم

من آئم کہ از زہر نوشینہ سارم

ان مصرعوں میں انسان کی قوت تخلیق کے عمل کی کہانی بیان کی گئی ہے جو مکمل اور بے منزل آزادی کو پابند کرتی ہے جو بیابان کو تراش کر اشک کے خیابان بناتی ہے اور فطرت کی بے لگام اور بے ہنگام ہست و بود کو لگام دیتی ہے غزل صرف ہیئت ہی کی پابند نہیں ہے بلکہ وہ الفاظ کی بھی پابند ہے۔ جس کی مثال شاید دنیا کی کسی صنف میں موجود نہیں ہے۔ غزل کی اپنی ایک خاص لغات ہے جو غزل کے مزاج کی تشکیل کرتی ہے۔ جس کی وجہ سے اس کا مزاج اتنا نازک ہو گیا ہے کہ وہ ایک لفظ خلاف مزاج برداشت نہیں کر پاتی۔ اگر کوئی لفظ غزل کی کیمیائی کیفیت کا جزو بن کر اس کا ہم رنگ نہیں ہو جاتا تو وہ غزل کو ہزیمت پھر بد مزہ اور بد ذوقی کا شاہکار بنا دیتا ہے۔ میرے سامنے اس وقت جو رسالہ ہے اس کی پہلی غزل کی ردیف "کہاں" ہے۔ اور تسانے حجابات اور خیالات ہیں۔ "کہاں" کی محدود پابندی کی تو خیر وضاحت کی ضرورت نہیں مگر میں ممکن قافیے یعنی ہم وزن اور ہم آواز الفاظ بھی آپ کے سامنے پیش کئے دیتا ہوں۔ حجابات۔ خیالات۔ نشانات۔ مقالات۔ حوالات۔ کمالات۔ حجابات۔ نباتات۔ محابات۔ جوابات۔ سرالوات۔ مقامات۔ محالات۔ بخارات۔ مکانات۔ خطابات۔ صوبات۔ رجوات اور سفارات ہو سکے تو آپ بھی اس میں چند الفاظ شامل کر دیجئے مگر آپ نے اگر حوالات۔ بخارات۔ مکانات۔ نباتات۔ حجابات اور سفارات وغیرہ غزل میں استعمال کئے تو آپ پر کم از کم میں غزوہ "مقدمہ" چلا دوں گا۔ کیونکہ غزل پھر غزل نہیں ہے گی۔ کچھ اور ہو جائے گی۔ غزل پر یہ اعتراض صرف جاہل اور غبی انسان ہی کر سکتا ہے کہ غزل صرف گل و بلبل، ہجر و فراق اور وصل وصال کی شاعری ہے کیونکہ یہ غزل کی کمزوری نہیں بلکہ ایمانیت ہے۔ یہ الفاظ بے جان۔ پامال اور مردہ الفاظ نہیں ہیں۔ بلکہ یہ علامتیں ہیں ایک تہذیب کی۔ گل کے سنی کیا



عرفت پھول محبوب، معنی دلخ اور مراد کے ہیں؟ نہیں کہ اور بھی ہیں جن کی کہانی میں آپ کو کسی اگلی نشست میں سناؤں گا۔  
 کسی نظام خیال سے وابستہ ہے۔ وہ میں ہے۔ حقیقت اولیٰ ہے۔ قدر ہے۔ آئینہ بل ہے مگر آپ کی وقت  
 سے صرف ایک علامت بکھے۔ تہذیب کی نہ سہی سستی کی ہی۔ اگر صحیح ہے کہ یہ شعر سراج الدولہ کی موت پر کہنا گیا ہے۔  
 غزلاں تم تو واقف ہو کہو بھولائے گئے کی  
 دیوانہ مر گیا آخر کو دیر لے پہ کیا گزری

تو اس میں چند علامتوں سے کام لیا گیا ہے۔ غزلاں۔ بھول۔ دیوانہ اور دیوانہ ہو سکتا ہے کہ یہ وہ شعر ممتاز حسین جیسے ممتاز  
 نقاد اس شعر کو پڑھ کر یہ کہیں کہ صحیح رہ پور ٹنگ نہیں ہے مگر یہ کائنات کے ہر اس ایسے کی رہ پور ٹنگ ہے جو اب تک ایک سراج الدولہ کو  
 نہیں بلکہ لاکھوں سراج الدولہ کو پیش آتا ہے گا۔ علامت بنتی ہی اسی وقت ہے جب کسی نفس مضمون کو غور سے نہیں بلکہ  
 غور سے بنانا مقصود ہو۔ اس شعر میں اور کون کون سی روایات کا حسن۔ جہان سنی اور غیر مشخصی تاثرات کی ایمائیت اور جہاں پر شبہ و  
 اس کا ذکر میں اس جگہ نہیں کروں گا۔ مگر صرف اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ فسادات پر تپیں تو شاید پانچ سال بھی نہ چلیں مگر  
 کیا اس فقرے کے مسئلے میں گہرا تاویل  
 اسے محبت کیا ترے ہنگامہ آرا ہوئے

غزل کو کون و مکان کے ہر فساد کے لئے کام آتا ہے گا۔ غزل کی یہ خصوصیت ہی وہ خصوصیت ہے جو اس کا دامن آپ سے  
 بانڈہ دیتی ہے۔ جب تک انسانی تجربات۔ محرمات، خیالات اور جذبات مادی اشیاء کی شکل اختیار نہیں کر لیتے اس وقت تک  
 بے نام "رہیں گے۔ اور ان کو غزل کے ہی بے نام" الفاظ زندہ جاوید بناتے رہیں گے۔ کیونکہ اس کے سنی وہی نہیں ہیں جو عرف آپ  
 کی کچھ میں کہے ہیں خواہ اس کو کتنی ہی غلط رہ پور ٹنگ کیوں نہ کہا جائے۔ خواہ اس میں محبوب کا نام کبھی نہ آ سکے۔ خواہ اس سے ہنگاموں  
 اور واقعات کی تاریخ کا تعین نہ کیا جاسکے مگر وہ ایک آدمی کی متعلق نہیں ہو سکتی۔ اس سے صرف اس کے ایک سنی کا سہارا لیا ہے  
 وہ ساری انسانیت کی متعلق ہے۔ وہ انسان کے تمام بے نام محرمات اور خیالات کی علامات کا روپ ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس کا حسن وقتی  
 نہیں بلکہ دائمی ہے۔ اس کا اثر ایک مقامی واقعہ تک نہیں بلکہ صدیوں کے واقعات تک قائم ہو چکا ہے۔ خدا جانے میری  
 تحریر کی بے بغاوتی نے آپ کو غزل کی اس خصوصیت سے آشنا کیا یا نہیں؟ جس طرح انسانی دکھ درد بے نام ہونے کے باوجود مشترک  
 ہوتے ہیں۔ مگر یہ کیسی عجیب صنف ہے جس کی بنیاد انسان کی فطرت اور خلقت پر رکھی گئی ہے۔ میرا دکھ انفرادی بھی ہے اور  
 اجتماعی بھی اور یہی دکھ عہد عتیق کے انسان کا بھی دکھ تھا اور ہزاروں سال بعد کے انسان کا بھی ہو گا۔ پھر کسی مومنہ۔ واقعہ یا حادثہ کو نظم  
 کرنے کی اہمیت ہے؟ یا اس کے نفسی تجربے بنیادی تاثر اور تہذیب وادب کو پیش کرنے کی؟

غزل کے یہی محبوب۔ بارگاہ جدید ادب۔ عیوب و غیبل۔ بحر وصال دراصل انسان کے دائمی اور بے نام محرمات اور جذبات  
 کی علامت ہیں جن کا دامن ازل سے اب تک جب تک انسان زندہ ہے پھیلا ہوا ہے۔  
 آئیے اب پھر اس مقام کی طرف لوٹیں جہاں سے چلتے۔

تقسیم کے سلسلے میں ہمارے یہاں ایک بنیادی غلطی برابر دہرائی جاتی رہی ہے جس نے شاعری کو نہ صرف دو حصوں میں تقسیم کر دیا  
 ہے بلکہ دو طریقہ رائے اظہار اور سالیب کے درمیان شدید دشمنی پیدا کر دی ہے جس کا نتیجہ ہوا ہے کہ نظم کو غزل کو کو کو سننے اور طے رہنے  
 اور غزل کو نظم کو جو حقارت سے دیکھتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ ہماری ذہنی اور ادبی تاریخ کا ایک جزو ہو مگر یہ بات طے ہے کہ یہ اختلاف و تضاد  
 اس سلسلے پر قائم ہے کہ نظم کو کئی ایسی جدید صنف جو اس سے پہلے اردو میں موجود نہیں تھی۔ یا نظم مغربی تحریکات کا براہ راست ترجمہ ہے  
 حالانکہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ نظم جینیٹ صنف۔ ایک پرانے اظہار اور ایک اسلوب کی صورت میں اردو شاعری میں ہمیشہ موجود رہی ہے۔



البتہ مغرب کی پوری شاعری میں غزل جیسی کوئی صنف یا اسلوب موجود نہیں ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ مغرب کے سیاسی اور معاشی اقدار کے ساتھ ساتھ ہمارے یہاں ادبی اور ذہنی اقتدار بھی نظم کو حاصل ہو گیا ہے۔ بہر حال یہ بات بالکل ختم ہے کہ مغربی ادب کا سرمایہ شاعری نظم یا اس کے مختلف بدلتی ہوئی ہیئت اور اس کے مختلف تجربوں کی تاریخ ہے۔ اس میں غزل جیسی کسی صنف کا سراغ نہیں ملتا جو نہ صرف ہئیت اور الفاظ و بحر کی بناء پر پہچانی جاتی ہے بلکہ موضوع کے اعتبار سے وہ نظم کے بالکل متضاد، مخصوص، منفرد اور بالکل الگ اور ٹھوس منویت بھی رکھتی ہے اور یہ صرف مغربی ادب کا ہی معاملہ نہیں ہے اور نہ اس میں اس کا سراغ ملنا ممکن ہے کیونکہ خود تمام مغربی زبانوں کے ادب میں ایسی کسی صنف کا وجود نہیں بلکہ وہ مشرق کی جن جن زبانوں کے ادب سے فیض یاب ہوا ہے خصوصیت سے اسپین کے اسلامی دور کی تہذیبی، علمی اور ادبی روایات سے وہ بھی اس سے تہی ہیں۔

ظاہر ہے کہ غزل نہ صرف فارسی اور اردو شاعری کی سب سے وسیع صنف شاعری ہے بلکہ وہ ایک قدیم ادب کے سرمایہ میں ایک نوزائیدہ اسلوب کے طور پر اضافہ ہوئی ہے۔ خود قدیم فارسی یعنی پہلوی اور نژد کے ادب کے اور ہندوستان میں سنسکرت اور پراکرتوں کے ادب میں بھی اس کا تسلسلہ نسب نہیں ملتا۔ وجہ ظاہر ہے کہ غزل ایران میں اسلامی فکر اور مسلمانوں کی تہذیب کے ایک خاص دور میں پیدا ہوئی ہے۔ گویا وہ عربی، عجمی اور ہندی تہذیب کے مشترک عناصر اور مزاج کی سب سے بڑی منظر ہے۔ ایک جدید صنف شاعری کی صورت میں اس کے بانی میں کچھ کہنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس خاص زمانے کی تاریخ۔ اس کے تہذیبی اور تمدنی عناصر اور ان ضروریات اور وجوہ کو پیش نظر رکھا جائے جن کے فطری تقاضے کے طور پر غزل کی پیدائش عمل میں آئی ہے اس کا پہلا مطالعہ عربی، عجمی مزاجوں کے اشتراک اور اس کے گہرے تجربہ سے ہی ہو سکتا ہے جو بعد میں ہندی مزاج سے مل کر نہ صرف فارسی اثرات کے تسلسل اور اس میں ہندی مزاج کے اضافے سے فارسی غزل سے بھی ممتاز ہو گئی ہے۔ یہ ایک ایسا موضوع ہے جس پر بڑی محنت اور تدقیق کی ضرورت ہے جو خود ایک بہت بڑا تہذیبی کام ہے۔ لیکن ادبی تاریخ کے سرسری مطالعہ ہی سے اس بات کا اظہار تو ہر شاعری سے منس رکھنے والے کو ہو جاتا ہے۔ مثلاً عربی شاعری میں غزل جیسی کوئی صنف موجود نہیں ہے تو سیدھی بات یہ ٹھہری کہ اسلامی فکر اور عربی طرز احساس عجمی طرز احساس اور تہذیبی و فکری عناصر سے ملا تو عربی اور فارسی کے اصل سرمایہ سے ایک مختلف گران دونوں مزاجوں کے بعض رشتوں کے اشتراک نے ایک نئی شکل اختیار کر لی۔ ادب میں غزل اسی تاریخ اسی سنگم اور اسی زمانے کے فطری تقاضوں کی آئینہ دار بن کر ابھری۔ تقریباً یہی وہ زمانہ ہے جب عربی، عجمی تہذیب اس وقت کی دنیا کی سب سے ہند ب، موثر طاقتور اور مقبول تہذیب تھی۔ خالص اسلامی فکر میں تضادات پیدا ہو چکے تھے اور اس کی فلسفیانہ تفسیروں اور تہذیبی اور معنوی علامتوں کا اظہار اپنے عروج پر تھا۔ اسلامی تقوف صدیوں مسلمانوں کی فکری تحریکوں پر پوری طرح چھایا رہا جبکہ تقوف کا بنیادی نظریہ خود اسلامی یونانی، ہندی اور عجمی تہذیبوں کی علامتوں اور روحانی و فکری عناصر کے ایک خاص اور مسلسل اشتراک کا نتیجہ تھا۔

در اصل وحدت وجود کا نظریہ خود خالص اسلامی فکر کو دین کے دوسرے فکری اور فلسفیانہ مکاتب فکر کی طرح ایک نظام خیال بنانے کے جذبہ سے اختیار کیا گیا تھا اور اس کو اس عہد کا سب سے ترقی پسند اور جامع نظریہ بنا دیا گیا تھا۔ غزل دراصل اسی دور کے اس طرز احساس اور فکری فکر کا اظہار ہے۔ اس طرح غزل واحد صنف ادب ٹھہرتی ہے جو ایک زمانے کے تہذیبی عروج اور ہند ب ترین پرائے اظہار کا سب سے موثر اظہار ہے اس کے برخلاف نظم کے تمام پرائے اور ہئیت کے تمام تجربے اسی صنف شاعری اور طریقہ اظہار کا تسلسل ہیں جو اس ابتدائی عہد انسانی سے تعلق رکھتی ہیں۔ جب وہ اپنے جذبات کی شدت اور رد عمل کو کسی نہ کسی موضوع یا آہنگ کے ذریعہ اظہار میں لے آتا تھا اور کبھی فطرت کے جبر کے خلاف احتجاج بلند کرتا تھا۔ کبھی فطرت کی نعمتوں اور حسن کے نغمے گاتا تھا اس طرح ادبی تاریخ کے مطالعہ



اویس منکر کا بیچہ کلیم الدین احمد صاحب کے دعویٰ کے بالکل خلاف برآمد ہوتا ہے، یعنی نظم میں کسی موضوع یا خیالی جذبے کو وضاحت سے پیش کرنے کا عمل جہد جہالت سے شروع ہوتا ہے جو غیر مہذب طرز فکر کا سب سے فطری ثمر ہے جبکہ غزل وحدت تاثر اور جامعیت کو علامتی حیثیت میں پیش کرنے کا نام ہے جو خود مہذب ترین فکر کی سب سے بڑی خصوصیت ہوتی ہے اور جیسا کہ تاریخ سے یہ ثابت ہے کہ غزل مشرق کے ایک نظام فکر کے تہذیبی عروج پر پیدا ہوئی ہے اور اس سے وہی کام لیا گیا ہے جو مہذب ترین فکر لیا کرتی ہے۔ گویا یہ صرف غزل ہی کو حاصل ہے کہ اس میں ایک دور کے مہذب ترین اور فکری نمائندوں نے اپنی فکر اور خیالات کے انجمن کو علامتی طور پر پیش کیا ہے۔ یہ ایک مہذب نسل کا نوا سجد و فن شرف تھا اور یہی وہ زمانہ تھا جب مغربی معاشرہ غیر مہذب اور نیم وحشیانہ معاشرہ کہلایا جاسکتا ہے۔

اب یہ بات اگے ہے کہ کلیم الدین احمد صاحب کو موجودہ مغربی تہذیب کے علاوہ اب تک کی تمام انسانی تاریخ غیر مہذب یا نیم وحشیانہ نظر آتی ہو، ویسے اردو ادب کے قاری کے لئے یہ بات خیالہ ایک انکشاف ہو کہ کلیم الدین احمد صاحب نے ادبیت سے خیالات اور احوال کی طرح اپنا سب سے مشہور مستعار لیا ہوا فقرہ بھی نہایت بددیانتی اور شقاوت کے ساتھ غزل پر چسپاں کر کے جس نے اپنی افلاس کا ثبوت دیا ہے اس کی مثال کم ہی نظر آتی ہے۔

در اصل یہ خیال ایک سائنسدان کہے جس نے جدید سائنسی فکر اور موضوع دور کے عظیم الشان کارناموں اور حقائق کے پیش نظر یہ فیصلہ دیا تھا کہ اس جہد میں پوری شاعری، ہی نیم وحشیانہ فکر کی حامل بھرتی ہے، اس خیال کو جابجہ سنٹیٹانے براؤننگ پر مضمون لکھتے ہوئے ڈرامیک سوز لاگ کے ضمن میں استعمال کیا اور پھر کلیم الدین صاحب نے اسی مستعار فقرے کے سہ سے غزل پر ہڈ ہول دیا۔ ایک تو سیاق و سباق میں اتنی بددیانتی شاید ہی کوئی صاحب ضمیر اہل مسلم کر سکے کیونکہ اصل سیاق و سباق میں اس بات کا کہنے والا وہ مختلف پہلوؤں پر ایک مخصوص نظریہ کا اظہار کر رہا ہے، اور اس سے اتفاق اور اختلاف سے قطع نظر اس کی بات دلیل رکھتی ہے، جابجہ سنٹیٹانے اگر اسے استعمال کیا تو وہ اس معاشرے کا ایک فرد تھا جس میں جدید سائنس مسلسل ارتقاء کی منزلوں سے گذر کر یہاں تک پہنچ چکی ہے اور ظاہر ہے کہ اس معاشرہ کی فکر طرز احساس اندازگی کی معنویت اس معاشرہ سے بالکل مختلف تھی جس نے غزل کو پیدا کیا تھا، ذکر اس پر طرہ یہ کہ جدید سائنس کے ایک مفسر کے قول پر اس کو اس کے اصل مفہم سے بھی علیحدہ کر کے غزل پر استعمال کرنا صرف کلیم الدین احمد صاحب ہی کو ذیہب و ذلیلہ کلیم الدین احمد صاحب کے ایسے کارناموں پر اور اس مستعار فقرے کے معاملہ میں تفصیلی مواد بہت جلد پیش کرنے والا ہوں کیونکہ وہ اردو کی جدید تنقید کے سب سے اہم اہل باقاعدہ ناقد کے کارنامے ہیں اس لئے ان کا جائزہ بہت ضروری ہو جاتا ہے)

تو میں بات کر رہا تھا نظم کے بارے میں، جو اردو شاعری میں ہمیشہ موجود رہی ہے اور جدید نظم سے اب بھی زیادہ وسیع کارناموں سے عبارت ہے۔ نظم کے بارے میں سب سے اہم خیال جو موجودہ زمانے کی دین ہے وہ یہی ہے کہ وہ کسی موضوع کے ارتقاء کو پیش کرتی ہے جبکہ غزل کے ساتھ ایسا نہیں ہے اگر آپ اردو کے کسی طالب علم سے پوچھیں کہ اردو کے سب سے ابتدائی دور کے شاعر قلی قلیطہ کی کلیات میں جو موضوعاتی شری کاوشیں ملتی ہیں وہ کیا ہیں؟ تو اس کا جواب ایک ہی ہوگا کہ نظمیں۔ کیونکہ اس وقت تک اردو میں اس سبب کے ناموں پر اصناف کی تشکیل کا دور شروع نہیں ہوا تھا اور وہ ہندی اور یہاں کی علاقائی زبانوں کے زیادہ زیر اثر تھی، شاعری کے باقاعدہ آغاز کے بعد ہیئت اور فنی تشکیل پر اس قدر زور حاصل مشرق کا خاص مزاج ہے جس میں موضوع اس لئے ضروری نہیں تھا کہ اسلامی فکر تقریباً ایک ہزار سال تک ایک ہی نظام خیال اور ایک معنویت سے متعلق رہی ہے جس کا احوال آپ کہ غزل کی معنویت کے سلسلے میں معلوم ہوگا، لیکن ادب کے موجودہ قاری کی نظر میں شہر آشوب تیر و سودا کی وہ چھوٹی چھوٹی شری کاوشیں



جواثر و نامہ، شکر نامہ اور ہجویات کی شکل میں موجود ہیں اور یہ مثلث، محسن، مستحسن اور مستزاد قسم کی اصناف کس چیز کا نام ہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ مختلف موضوعات پر لکھی ہوئی مختلف ہیئتوں پر مشتمل نظمیں ہیں اس سے کوئی اور معنویت یا خصوصیت وابستہ نہیں ہے سوائے فنی ہیئت کے۔

اب بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اردو شعراء جو زندگی کے مختلف اجتماعی اور انفرادی موضوعات پر مسلسل نظمیں لکھ سکتے تھے کیا وہ اس پر قادر نہیں تھے کہ پھر نظمیں جیسی چیز میں تخلیق کر سکیں یا مظاہر فطرت، مناظر قدرت، اشیاء اور انسانی و ذاتی قسم کے محسوسات پر ایسی چھٹی مٹی اور نئی مٹی نظمیں کہہ سکیں جن کی بنیاد پر نظموں کا غنجدہ آسمان تک پہنچنا یا گیلے بات یہ ہے کہ وہ شعراء اس کو بہت چھوٹا کام سمجھتے تھے۔ بلکہ ایک سسے کوئی کام ہی نہیں سمجھتے تھے۔ چشم فلک کے لئے کیسا عبرت کا مقام ہے کہ جس شاعری کی روایات میں عرب و عجم اور ہند کی بہترین شاعری کی روایات اور اس کا مشورہ کام کر رہا ہو اور جس میں فردوسی، سعدی، حافظ، خسرو، میر اور غالب جیسے شعراء پیدا ہوئے ہوں وہ مولانا حالی اور مولانا محمد حسین آزاد کی پھر شاعری کو اس ایک ہزار سالہ شری سرماہ پر فروغیت دینے اور مولانا اسماعیل میرٹھی کی شاعری اور عظمت اللہ خاں کی دیہاتی اور بسورتی ردائی رقت کو اپنے عہد کا کارنامہ سمجھنے لگے۔ یہ احساس کمتری جس چیز کی پیداوار تھا وہ یقیناً کوئی اور چیز تھی۔

تہذیبی شعور اور تہذیب نفس تو اس کا نام نہیں ہے یہی وہ چیز ہے جو کلیم الدین احمد کے تنقیدی شعور کو نکھارتی ہے اور ان کی بے خبری اور ہستی مانگی کو شکل دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اردو شعراء ردائی جیسے پھر موضوع پر کیسے لکھ سکتے تھے جبکہ ان کے یہاں عشقیہ نظمیں تھیں، جن میں ایک مرد ہوتا ہے اور ایک عورت، اس لئے پیش کرنا ممکن نہیں تھا کہ وہ اسے محبوب سمجھتے تھے۔ خواہ آپ اس کو اسلامی تہذیب کی خامی کہہ لیجے یا پردہ کی رسم سمجھتے مگر مرد و عورت کی کھیل کود اس نظام خیال میں ممکن نہیں تھا۔ ہاں جب یہ نظام خیال بکھر گیا اور دم توڑنے لگا تو پھر اس کا رد عمل رنجی میں نہ ہوتا تو حیرت کی بات ہوتی۔

نقد محقر، کیا اردو شعراء کے دواوین، غزل قصیدہ اور مثنوی کے علاوہ جن اصناف پر ہیں وہ نظموں کے علاوہ کچھ اور تھے۔ پھر بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اردو میں موزنی اثرات سے بہت پہلے ہی ایک شاعر ایسا پیدا ہوتا ہے جس نے نظم کی صنف کو نہ صرف نظم ہی کی طرح برتا بلکہ اس نے اپنے ضخیم کلیات کا وہ فی صد حصہ ایسی نظموں پر مشتمل چھوڑا ہے جس کے قد کو ابھی تک نئی نظم نہیں چوسکی ہے یعنی بغیر اکر آبادی مگر ان کا احوال آپ سب کو معلوم ہے کہ انھیں احساس کمتری کے شکار اذھان سے پہلے کسی نے بڑے تو چھوڑے اچھے شعراء میں بھی نہیں گنا گیا۔ یہ بات خوشی کی نہیں ہے بلکہ اس پر سنجیدگی سے سوچنے کی ضرورت ہے کہ ایسا کیوں ہوا؟ کیا اس لئے کہ اردو کے کم از کم چار ادوار کے تمام شعراء متعصب تھے۔ وہ اردو شعراء جو کسی نوخیز کے ایک شعر پر اپنی غزلیں پھاڑ کر اٹھ کھڑے ہوتے تھے کیا وہ نظیر کی کلیات کو نہیں دیکھ رہے تھے۔ بات وہی سامنے آئی کہ وہ نظم کے اس تصور کو بہت چھوڑا اور مبتذل تصور کرتے تھے اور حقیقتہً کان پر ابتذل کا ٹھپہ لگانا خود اس ردیہ کی صداقت کا سب سے بڑا ثبوت اور غالباً انت اور شکاری کا وہ اظہار جو ادبی تنقید کیلئے اشد ضروری ہے۔ اسکے برعکس ہائے کلیم الدین احمد صاحب کی ادبی دیانت اور شعری واقفیت کا احوال دیکھئے کہ اردو شاعری پر ایک پوری کتاب لکھتے ہوئے انھیں نظیر کا وجود ہی نظر نہیں آتا۔ اردو دوسرے ایڈیشن میں وہ اس کو بطور ضمیر شامل کرتے ہیں تو اسے ترقی پسندوں سے شدید اختلاف رکھتے ہوئے بھی ترقی پسندوں کی طرح ملک الشعراء قرار دیتے ہیں کیا یہ ادبی دیانت ہے؟

اب آئیے اس بنیادی سوال کی طرف جو مجھے آج آپ سے ادبی شعور، شعری ذوق اور صداقت کے نام پر کرنا ہے۔

ترقی پسندوں کے اس عظیم عوامی شاعر اور کلیم الدین احمد کے اس "تہذیب" شاعر یعنی جرنیم وحشی اس لئے نہیں تھا کہ وہ غزل کو نہ تھا، کا سارا کلام آپ پڑھ کر دیکھ لیں اور انصاف سے یہ بات کہیں کہ کیا بغیر کی شاعری ہوشیہ دل و دہلیز کو اسی طرح متاثر کرتی ہے



اور کیا وہ ہیں وجدان کیفیت کے اسی معیار پر پہنچاتی ہے جس پر تیر، سودا، معصومی، آتش، مومن اور غالب کی شاعری پہنچاتی ہے کیا وہ ہیں وہی تخلیقی تسکین اور جمالیاتی شور و جوشی ہے جو فردوسی سے لے کر غالب تک تمام شعراء کے کلام میں موجود ہے۔ پھر نظیر کیسے اتنا بڑا شاعر ہوا اور کیسے اردو کے تمام ادوار پر بعدی ہو گیا۔ یہ دریافت کرنا میری اور آپ کی دیانت کا امتحان ہے۔

فقر ہے کہ نظیر نے نئے نظیر خصوصیات کے باوجود اردو شاعری کے اصل مزاج اور معیار پر ہیں محض متبدل نظر آتا ہے اور کچھ نہیں خواہ آپ کے کسی کلیہ سے دنیا کا عظیم شاعر ثابت کر دیں اس لئے مجھے کلیہ بازوؤں سے سخت ڈر لگتا ہے اور میں فوراً ان سے چرکتا ہو جاتا ہوں! مگر وہ غالب کے سامنے تیر کے سامنے، آتش و معصومی کے سامنے، مومن و سودا کے سامنے متبدل اسطی اور چھوٹا شاعر لگتا ہے۔ تم کیا کر رہا اور ہم کیا کریں؟

نئے اب پھر اپنی اسی بات کا سراپا کریں کہ اردو شاعری دراصل ایک تہذیب کے عروج (قوت کے زوال) میں پیدا ہوئی اور اس نے افسانہ عروج کی تہذیب ترین صنف شاعری کو ان ہی علامات، اسی مسنویت، اسی نظام خیال کی قبولیت کامل اور مکمل اثبات بہترین طور پر جمالیاتی اقدار اور طرز احساس کے ساتھ قبول کیا جو اس کا بہترین جوہر تھا۔ البتہ اردو شاعری کی بد قسمتی تھی کہ جب اس میں اعلیٰ ادبی معیار قائم ہوا تو اس وقت اس کی قوم اور اس کا نظام خیال کا یہ زوال پورا ہو کر ایک نئے نظام فکر کے سامنے خس و خاشاک بن کر اڑ گیا۔ اس لئے وہ نظام خیال اور تہذیبی عروج کسی ایسی کمتر سطح پر رافضی نہیں ہو سکتا تھا جس میں اس کو علامتی مسنویت اور اس نظام فکر کا طرز احساس وہ نون مل جل کر اس سطح تک نہ پہنچا دیں جہاں صرف خیال باقی رہ جاتا ہے۔

جب بیگانگی نہیں معلوم تم جہاں کے ہو وال کے ہم بھی ہیں

چلی بھی جا جس غنچہ کی صدا پر نسیم کہیں تو قافلہ نو بہار بھڑے گا

دیر و حیرم آئینہ تکرار ملت واما ندگی شوق تراغص ہے پنا میں

ایسے صرف تین بلکہ تین ہزار اشعار ہوں گے جو ایک وحدت تاثر اور بلاغت کی منتہا کو پیش کرتے ہیں اور ان کے سامنے پتھر کی شاعری یا کڑے بھلنے والی آواز یا رومانی نامردی یا محض مرد و عورت کا ڈرامہ کچھ اور ہو یا نہ ہو متبدل ضرور لگتا ہے۔ اس کے ساتھ بہت ادب اور نیاز مندی سے یہ بھی عرض کر رہا ہوں کہ دنیا کی اور تمام زبانوں کی شاعری میں بھی نزل جیسی کوئی صنف موجود ہوتی تو وہاں کی نظمیں بھی اتنی ہی متبدل اور سطحی ہو جاتیں جتنی اردو کی ہیں۔ کیونکہ آپ مجھ سے بہتر جانتے ہیں کہ انگریزی زبانوں کی بہترین نظمیں دی ہیں جن میں کوئی خاص مسنویت اور علامتی طرز احساس گھل مل گیا ہے (گو یا نزل کے عناصر نظم سے مل گئے ہیں) لیکن اردو شاعری میں ایسا ہونا اس لئے ممکن نہیں تھا کہ اس نے اپنی ابتدائی میں عربی اور علمی تہذیب کی تہذیب ترین شکل کو اپنا لیا تھا اور اس سلیب کو اپنا پیرایہ اختیار کر لیا جس کا وجود ہی علامتی مسنویت لئے جوئے نقد یہ مسنویت کیلئے اس کو بنو کر رکھیں اور ذرا ٹھنڈے دل سے اس پر سوچئے کیونکہ ایسی وہ مسنویت نہیں ہے جو ازل سے اب تک ہر قوم اپنے طور پر تلاش کرتی رہی ہے اور اب تک کرتی ہے گی۔ ابدی اقدار کچھ نہیں ہیں سوائے انسانی محسوسات، واردات اور عمل اور حیاتی خواہشات کے بار بار استسلا اور تکرار کے جس لئے انسان کی جیناوی سرشت کو علامت کا درجہ دیا اور ہی تہذیب اعلیٰ ترین درجہ پر پہنچ گئی۔ اور پھر زوال پذیر ہو گئی مگر تہذیب تخلیقی لمحے اس وقت تک تروتازہ، زندہ اور صداقت پسند رہیں گے۔ جب تک انسان کی جیناوی سرشت نہیں بدل جاتی۔ نزل جن تہذیب کے لئے علامت بنائی گئی تھی اس کا کائناتی، سماجی، ذہنی



اور تہذیبی رویہ کیا تقاضا سے ملاحظہ کیجئے:

”وجود ایک ہے۔ وہی موجود ہے اور یہ وجود اللہ ہے۔ ہر دوسری چیز فقط اس کا مظہر ہے لہذا عالم اور اللہ۔ مگر میں۔ عالم اور اللہ کی عینیت و صفات کی عینیت ہے۔ عالم اس کی صفات کی محض تجلی ہے۔ وجود، وجود مطلق ہے اور مراتب وحدت میں یہ مرتبہ لا تعین ہے۔ وحدت اپنے تعینات یا تنزلات میں پانچ مراتب سے گذرتی ہے پہلے دو تنزلات علمی ہیں اور بعد کے تین تنزلات عینی یا خارجی۔ پہلے تنزل میں ذات کو اپنا مشورہ حیثیت وجود محض حاصل ہوتا ہے اور مشورہ صفات اجمال رہتا ہے۔ دوسرے تنزل میں ذات کو اپنا مشورہ حیثیت متصف بہ صفات ہوتا ہے۔ یہ صفات تفصیلی کا مرتبہ ہے۔ یہ دونوں تنزلات بھلے واقعی ہونے کے ذہنی یا محض منطقی تنزلات کے طور پر ہیں لہذا یقیناً تنزل تعین روحی ہے چونکہ تعین مثالی ہے جس سے عالم مثال وجود میں آتا ہے۔ پانچواں تنزل تعین جسدی ہے اس سے مظاہر یا اشیاء طبیعی ظاہر ہوتی ہیں۔ یہی عینیت صفات و تجلیات ذات و صفات اسماء الہی ہیں۔ اسماء الہی مسیحی کا عین ہیں اور مسیحی ہی ذات الہی ہے اور اسماء الہی اگرچہ کثیر ہیں لیکن ایک ذات کو ظاہر کرتے ہیں“

بالکل یہی نظام غزل کا ہے۔ اس کی مخصوص علامات، اشارات، اثر اور الفاظ سب ایک ہی ذات کو ظاہر کرتے ہیں۔ خواہ آپ اپنی واردات بیان کر رہے ہوں یا اجتماعی وہ خود بخود ایک اور بعد اپنے اندر پیدا کرے گا۔ ایک اور تہہ اس میں آجائے گی کہ وہ ”غیر ذاتی“ ہو کر خالص انسانی (اجتماعی) ہو جائے گا اور پھر وہ ایک ہی سخی کا عین بن جائے گا۔ اسی لئے اردو غزل کا ہر اچھا شعر اپنے اندر ایک تعین مثالی رکھتا ہے جس سے نظم محروم ہے وہ صرف اشیاء کا ذکر کرتی ہے لے مثالی نہیں بننے دیتی۔

نگار کا خصوصی سالنامہ

ہندی شاعری نمبر

हिन्दी शाही नम्र

جس میں ہندی شاعری کی مکمل تیاری اور اس کے تمام ادوار کا بسیط تذکرہ موجود ہے۔ اس میں تمام ہندی شعراء کے کلام کا انتخاب ترجمے کے ساتھ درج ہے۔ ساتھ ہی ہندی کے تمام اصناف شعری۔ ان کے موضوعات، اور مباحث اور ساتھ ہی اردو شاعری سے تقابل و تبصرہ پر سیر حاصل مقالات ہیں۔ ہندی کی اصل قدر و قیمت معلوم کرنی ہو تو اردو میں صرف یہی ایک مجموعہ ہے۔

قیمت: چار روپے ————— مूल: چار روپے

شائقین ادب کے لئے یہ خاص نمبر از بس ضروری ہے

ملنے کا پتہ: نگار پاکستان — ۳۲ — گارڈن مارکیٹ کراچی



# اردو غزل کی تاریخ و حاضری

(نیاز فتح پوری)

اس وقت ہمارا مقصد اردو زبان کے تاریخی نشوونما پر گفتگو کرنا نہیں ہے، بلکہ اس داستان کو شروع کرنا ہے اس وقت سے جب اردو زبان نے ایک مستقل حیثیت اپنی قائم کر لی تھی اور اس میں اتنی وسعت پیدا ہو گئی تھی کہ اس کی شاعری کو ہم پر اکر ت سے بطور اردو کی شاعری کہہ سکیں۔ اس لئے اس سلسلہ میں ہم نے عہد شباب الدین غوری کے شاعر چند گوئی کا ذکر کریں گے۔ جس نے عربی فارسی کے الفاظ اپنے دیوبوں میں استعمال کرنا شروع کر دیئے تھے، نہ عہد غنیمت و تغلق کے مشہور شاعر خسرو پرگنہ گوئی کے جنہوں نے فارسی اور ہر اکر ت کے الفاظ کو ملا کر پہیلیاں اور کہہ کر نیاں لکھنا شروع کیں، اسی طرح نہ عہد سکندر غوری کے کبیر علی اور گزنہ کی شاعری کا ذکر مناسب ہو گا اور نہ عہد شیر شاہ سوری و اکبر کے تھی داس، سوری داس اور ملک محمد جانی کی شاعری کا کیونکہ ان سب کی شاعری ہر اکر ت کی شاعری تھی جسے ہم ریختہ یا اردو نہیں کہہ سکتے۔

البتہ عہد جہانگیر میں جب ہم سلطان محمد قلی، سلطان محمد قطب شاہ، خاکی، غوری اور خواجہ کی شاعری تک پہنچتے ہیں تو سرزمین دکن میں زبان کا رنگ مزید بدل ہوا نظر آتا ہے اور اسی لئے عام طور پر "اردو شاعری" کی داستان کی ابتدا اسی عہد سے کی جاتی ہے۔ لیکن ہم اردو شاعری اسے بھی نہیں کہہ سکتے۔

اس کے بعد عہد شاہجہاں اور اورنگ زیب میں بھی شاعری کا رنگ تقریباً یہی رہا۔ اس عہد کے دکنی شعراء کی ایک طویل فہرست ہمارے سامنے آتی ہے، لیکن یہ سب کے سب خالص دکنی شاعر تھے، اور جس زبان و فصیح کی شاعری کرتے تھے اس کا اندازہ آپ کو ذیل کی چند مثالوں سے ہو سکتا ہے۔

سلطان محمد قلی :-	پیاروں حضرت کے بہت آپ کوثر	تو شاہاں آئندہ کھکس بنایا
سلطان محمد قطب شاہ :-	پیارا نولا من ہمارا بھلا	نراکت عجب سبز رنگ میں دکھایا
سعدی دکنی :-	ہمنا تم کو دل دیا تم دل لیا اور دکھ دیا	تم یہ کیا ہم کو کیا ایسی بھلی یہ ریت ہے
خاکی :-	ٹھان بے اپنے من میں بتو بھی سرکین	تجھ پیہم کی گل میں خاکی کو خاک ہونا
مرزا دکنی :-	عارض ہیں چند کا ترے گل سول اچھا	بھیس ہیں کھٹ کو نہ تھو نال ہو اچھا
افضل دکنی :-	پڑی ہے گل میں میرے پیہم پھانسی	مرن اپنا ہے اور لوگاں کو ہانسی

اورنگ زیب کا آخری زمانہ تھا جب دکنی پیدا ہوا۔ ان کو اردو غزل کا ابوالہب کہا جاتا ہے، لیکن نہ صرف عہد اورنگ زیب بلکہ عہد جہانگیر اور فرخ سیرتک ان کی شاعری بھی۔ دکنی شاعری سے مختلف نہ تھی۔



بعض حضرات نے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ جب دلی کا دیوان دہلی پہنچا تو یہاں کی شاعری اس سے کافی متاثر ہوئی۔ لیکن یہ خیال درست نہیں کیونکہ دلی کے دیوان کو یہاں جس نگاہ سے دیکھا گیا وہ بقول قائم صوفی - ایک چیز پھر سی زبان دکنی تھی - اور ایسی پھر چیز سے متاثر ہونے کی کوئی وجہ نہ تھی - بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح و درست ہو گا کہ خود دلی کی شاعری دہلی کی شاعرانہ فضا سے متاثر ہوئی اور اس کا پھر یہیں آکر دور ہوا -

دلی کی شاعری کا انداز اس وقت بالکل وہی تھا جو دوسرے دکنی شعراء کا، اس کے بعد دلی دو مرتبہ دہلی گئے، پہلی بار عہد اورنگ زیب یعنی ۱۱۱۳ھ میں اور اسی وقت شاہ سعد اللہ خاں گلشن نے ان کا کلام سن کر کہا تھا کہ "مضامین فارسی کیوں نہیں ریختہ میں استعمال کرتے - تو اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ دلی نے فارسی آمیز ریختہ میں شعر کہنا شروع کیا -

اس وقت دہلی میں زیادہ تر فارسی شاعری کا رواج تھا لیکن بعض فارسی شعراء نے ریختہ میں بھی کہنا شروع کر دیا تھا اور عہد اورنگ زیب ہی میں بعض ایسے محاورات اردو میں ایجاد ہو گئے تھے جو آج بھی مستعمل ہیں - مثلاً دل کے پھچو دے پھوڑنا - دن لگنا یا تیجے کی رسم کو پھول کہنا - شاہ مبارک آباد، سراج الدین علی خاں آردو، مرزا مظہر جانجاناں، شریعت الدین معصوم، یک نگر و شاہ حاتم کا کلام دیکھنے سے ان کی تصدیق ہو سکتی ہے!

دلی کے دوسرے دور کا کلام شعراء دہلی سے کس قدر متاثر ہوا اس کا اندازہ فارسی کی ان ترکیبوں سے ہو سکتا ہے جو دلی کے اس دور کے کلام میں پائی جاتی ہیں - مثلاً طرہ طرار - سنے جاں بخش - نقد ہوش - لب تصویر وغیرہ الغرض جب وہ دہلی سے دکن واپس آئے تو ان کی شاعری کی زبان یہ ہو گئی تھی -

سحر ہے سر و گل جبین کی ادا

دلی نے دہلی کا دوسرا سفر ۱۱۲۲ھ میں بعد محمد شاہ کیا اور اپنا دیوان ریختہ بھی مرتبہ کر لیا - جسے ان کے کلام کا تیسرا دور کہنا چاہیے اور اس میں تنگ نہیں کہ دلی کی شہرت کا باعث یہی دور تھا - اب نہ دکنی زبان کا پھر یہیں اس میں موجود تھا اور نہ فارسی ترکیب کا نقش بکرا وہ ایک شائستہ شمسہ منجھی ہوئی چیز تھی - دلی کے پہلے دور کی شاعری کا انداز یہ تھا -

ترے بن مجھ کو اسے سا بن تو گھر اور بار کیا کرنا

اگر تو نا اچھے مجھ کن تو یہ سنسا - کیا کرنا

دوسرے دور میں جب انھوں نے سعد اللہ خاں گلشن کی ہرایت پر عمل کر کے فارسی ترکیب کا استعمال شروع کیا تو ان کا دکنی رنگ بالکل بدل گیا تھا، مثلاً -

سحر ہے سر و گل جبین کی ادا

یا -

دیکھنا تجھ قد کا لے نازک بدن باعث خمیازہ آغوش ہے

اور تیسرے دور میں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دکن سے کبھی ان کا کوئی تعلق ہی نہ تھا، زبان و اسلوب ادا دونوں میں دہلوی رنگ پوری طرح جھلک رہا تھا، مثلاً -

آغوش میں آئے کی کہاں تاب ہے اس کو

کرتی ہے نگہ جس قید نازک پہ گرائی

زندگی جام عیش ہے لیکن فائدہ کیا اگر مدام نہیں



وہی کے ہمعصر دکنی شعراء کی فہرست کافی طویل ہے۔ لیکن وہ شعراء جنہوں نے دکنی زبان ترک کر کے - اتباریغ و تری ریختہ میں شاعری کی، سراج، داؤد، عزت، عاجزہ خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ دکنی زبان ترک کر کے دہلوی، اندانکی، شعراء باضیاً کر لیں وہ کس حد تک کامیاب ہوئے اس کا اندازہ ذیل کی مثالوں سے ہو سکتا ہے -

سراج -	شکر خداں در نوا تیرا کرم ہونے لگا	شیوہ جو رو ستم فی الجہد کم ہونے لگا
•	پہلی سبب غیب سے آگہ ہوا کہ چین سرور کا جل گیا	مگر ایک شیر نہاں غم جت دی کہیں سوہری رہی
داؤد -	مرا احوال چشم یار سے پوچھ	حقیقت درد کی بیمار سے پوچھ
عزالت -	بجز بغاوت تنہائی آسرا نہ رہا	سوائے بیگنی اب اور نا آشنا نہ رہا
عاجزہ -	دیکھو امنگیر محشر میں ترے ہودیوں گے ہم	خون ہمارا اپنے دامن سے نہ اے قاتل چھڑا

خود ہی میں اس وقت جن شعراء نے ریختہ کی شاعری شروع کر دی تھی ان میں سراج الدین علی خان آردو، شرف الدین مضمون، قزلباش خان امید، مرتضیٰ علی فراق، میر شمس الدین فقیر، شاکر ناجی، مصطفیٰ خان بکرننگ، شاہ مبارک آبرو، میرزا مظہر، شرف علی خان فغان، شاہ حاتم اند قاتم خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

خان آردو فارسی کے شاعر تھے اور ان کی غزل گوئی زیادہ تر دعائیت، غفلت اور قصص کی شاعری تھی اسی لئے اردو میں کبھی انہوں نے اسی چہرہ کو مستلئے دکھا اور ہندوستانی کیفیت پیدا نہ کر سکے۔ مثلاً -

مخلف نے آج جا کر شیخے تمام توڑے      زاہد نے آج جا کر دل کے بچوں سے پھوڑے

قزلباش عتید بھی فارسی کے شاعر تھے اور ابتداءً جب انہوں نے اردو میں کہنا شروع کیا تو وہ نہ فارسی تھا نہ ریختہ، لیکن بعد کو جب دکنی شعراء نے اپنا دکنی رنگ ترک کیا تو یہ بھی صاف ریختہ کی طرف آ گئے، لیکن ہندوستانی رنگ ان کے یہاں بھی نہ تھا۔ یہی رنگ ان کے شاگرد شرف الدین مضمون کا تھا، فراق اور فقیر کی شاعری بھی تقریباً اسی قسم کی تھی۔ شاہ مبارک آبرو بھی خان آردو کے شاگرد تھے انہیں بھی ریختہ کہتے تھے، لیکن اپنے استاد کے رنگ میں۔

اس جہد کے وہ سربراہ وہ شعراء جن کے کلام میں تغزل کا صحیح رنگ پایا جاتا ہے انہیں نے ہندی کے نامانوس و نفیس الفاظ ترک کر کے فارسی ترکیبیں اور دہلی کے محاورات استعمال کئے، شاہ حاتم، میرزا مظہر اور فغان تھے۔

اس جہد کے مصلحین آردو میں سب سے زیادہ نمایاں خدمات حاتم کی ہیں، ادل دلی یہ دکنی زبان ہی میں شعر کہتے تھے لیکن بعد کو انہوں نے زبان کی اتنی اصلاح کی کہ ان کے بعض اشعار، زبان، اسلوب اور تصور کے لحاظ سے بالکل عہد حاضر کی چیز معلوم ہوتے ہیں۔

تم کہ بیٹھے ہوئے اک آفت ہو      اٹھ کھڑے ہو تو کیا قیامت ہو

مغلسی باد و بارغ اسے حاتم      کیا قیامت کیسے جو دوست ہو

زبان کی صفائی اور جذبات نگاری دونوں چیزوں سے میرزا مظہر اور فغان کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ میرزا مظہر فارسی کے شاعر تھے لیکن خان آردو کی طرح محض پر تکلف زبان یا فن کے شاعر نہ تھے، بلکہ صاحبِ لہجہ صوفی ہونے کی وجہ سے ان کے کلام میں بڑا سوز و گداز پایا جاتا تھا۔ سب سے پہلے یہی شاعر ہیں جنہوں نے ایہام گوئی ترک کر کے اردو میں ریختہ کو رواج دیا۔ ان کے رنگ تغزل کی پاکیزگی مل خاطر ہو

گرچہ الطاف کے قابل - دلی زار نہ تھا      لیکن اس جو رجھا کا بھی سرا دار نہ تھا۔

اتنی فرصت دے کہ ہویں خستہ عیاشم      مگر اس باغ کے سایہ میں تھے آزاد ہم



ابلی مت کسو کے پیش رنج انتظار آدھے ہمارا دیکھئے کیا حال ہو جب تک بہار آوے  
میرزا مظہر کے ہاں کسو کچھو، ہمیں، مواد وغیرہ ایسے الفاظ نظر آتے ہیں جو بعد کو متروک قرار پائے، لیکن فغان کا کلام اس حیثیت  
سے بہت زیادہ صفات ہے، یہ احمد شاہ بدشاہ کے کوکا تھے۔ اس لئے ان کی زبان بہت شستہ تھی اور تنوع جذبات کی تمام دلکش  
صورتمیں جو فارسی میں رائج تھیں۔ انھوں نے اردو میں بھی منتقل کیں۔

خار خراب عشق نے دنیا سے کھو دیا کیا پوچھتے ہو حال ہمارا سنا نہیں؟

کیا تو شب فراق میں جیتا بہا فغان یاں تک گماں نہ تھا ترے صبر قرار کا

دلہنگی نفس ہی یہاں تک مجھے ہولی گویا مرا چین میں کبھی آشیاں نہ تھا

دلی دکنی کے ابتدائی کلام کو سامنے رکھئے اور اسی کے ساتھ میرزا مظہر و فغان کے کلام کو، تو آپ کو دونوں زمانوں کی زبان و انداز غزل  
گوئی میں نمایاں فرق نظر آئے گا۔ اس کا سبب غالباً یہ تھا کہ دہلی میں، اکبر و جہانگیر ہی کے وقت سے رختہ کی بنیاد پڑ چکی تھی اور رفتہ رفتہ محمد شاہ  
کے زمانے سے لے کر شاہ عالم کے عہد تک اس نے اتنی ترقی کر لی کہ شاہ حاتم، میرزا مظہر، فغان، سودا، میر، درد اور سودا ایسے شعراء پیدا ہو گئے  
لیکن ترقی و اصلاح زبان کا سلسلہ اسی جگہ ختم نہیں ہو گیا۔ بلکہ برابر جاری رہا اور زمانے نے میر، سودا، درد اور دلی ایسے شعراء پیش کر کے نہ صرف اردو غزل کو  
بلکہ اردو زبان میں بھی کافی وسعت پیدا کی۔ اس باب میں سودا کی خدمات بہت نمایاں نظر آتی ہیں۔ ان کی شاعری صرف غزل ہی  
تک محدود نہ رہی۔ بلکہ قصیدہ، قطعہ، رباعی، مثنوی، ترجیع بند، مستزاد، غمّس وغیرہ خدا جانے کیا کیا لکھا اور جو لکھا خوب لکھا۔  
یہ حاتم کے شاگرد تھے اور فن شعر و انشا کے اتنے زبردست ماہر تھے کہ اگر انھیں اردو کا امیر خیر و کہا جائے تو غلط نہ ہو گا۔  
ہر چند خالص غزل میں وہ میر، سودا اور درد کے مرتبہ کو نہیں پہنچتے لیکن ایک ہمہ گیر شاعر ہونے کی حیثیت سے ان کا مرتبہ اپنے  
دوسرے ہمعصر شعراء سے بہت زیادہ بلند تھا۔

گو زبان کے لحاظ سے سودا، میر، درد اور سودا میں زیادہ فرق نہیں ہے اور نامانوس الفاظ سے ان کی زبان بالکل صاف  
نہیں ہوئی تھی لیکن غزل گوئی کے لحاظ سے ان سب میں فرق تھا، سودا چونکہ فطرتاً معنی آفرینی، ندرت بیان، نزاکت، تخیل اور جوش  
و خروش کی طرف مائل تھے۔ اس لئے ان کے یہاں بلند آہنگ تمام اصناف سخن میں نمایاں ہے اور جذبات نگاری کی کوئی گہری کیفیت  
ان کے کلام میں نہیں پائی جاتی، لیکن سادگی بیان سے اکثر جگہ انھوں نے اس کی تلافی کر دی ہے مثلاً:-

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ کیا جانے تو نے اسے کس حال میں دیکھا

نسیم بھی ترے کوچہ میں اور صبا بھی ہے ہماری خاک سے کچھ دیکھو رہا بھی ہے

سودا خدا کے واسطے کر قصہ مختصر اپنی تو نیند آگئی تیرے فسانے میں

سودا کے ہمعصر شعراء میں میر، درد، سودا، قاتم اور ضیاء کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ درد کی شاعری میں میر سے زیادہ گہرائی  
پائی جاتی ہے لیکن فطری اظہار محبت سودا کے یہاں زیادہ نمایاں ہے۔ ان دونوں کا کلام ایہام کی شاعری سے پاک ہے اور کیفیات عشقیہ  
خواہ وہ مجاز سے متعلق ہوں یا حقیقت سے ان کے یہاں بڑی سچائی ہے ہوئے نظر آتی ہیں لیکن تغزل کا جو معیار میر نے قائم کیا وہ انھیں  
کے لئے مخصوص تھا۔ میر کے یہاں رطب و یابس سبھی کچھ پایا جاتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر انھوں نے سودا و گداز، عجز و فتادگی، والہانہ بروردگی  
معاملہ بندی، تجزیہ کیفیات، سلاست و روانی، آمد و بے ساختہ پن کی جو مثالیں پیش کی ہیں ان کا جواب ہمیں کہیں اور نہیں ملتا۔ ضیاء الدین  
ضیاء دہلی کی تباہی کے بعد فیض آباد چلے گئے اس کے بعد پھر لکھنؤ آئے اور آخر میں عظیم آباد واپس گئے۔ ان کا تغزل بھی میر سے ملتا جلتا ہے



لیکن سوز و گداز وہ نہیں۔ بعض اشعار ان کے بہت صاف ہیں۔ مثلاً :-

کل کی رسوائی تجھے کیا کم نہ تھی اسے شبِ خلوت  
اس کے کوچہ میں صیاد تو آج پھر جلنے لگا  
انفرض زبان و بیان کے لحاظ سے غزل گوئی نے اس زمانہ میں بڑی نمایاں ترقی کی اور نہ صرف سودا و میر جگہ اس عہد کے جس شاعر  
کا کلام ہٹا کر آپ دیکھیں گے تو زبان کی صفائی اور جذبات کی صداقت آپ کو ہر جگہ نظر آئے گی۔  
سودا کے شاگردوں میں قائم نے (یہ پہلے درد کے شاگرد ہوئے تھے) غزل گوئی میں زبان کی سلامت و روانی کے لحاظ سے بڑی نمود  
حاصل کی۔ مثلاً :-

عالم تو میری سادہ دلی پر نورِ دم کر  
رد تھا کھا آپ مجھ سے ہیں اور آپ من گیا  
جہول کی دید کو ہاتا ہوں ویر میں قائم  
مرا کچھ اور ارادہ نہیں فدا نہ کرے  
کہا جاتا ہے کہ عہدِ انجمنی تا باں بھی سودا کے شاگرد تھے اور بڑے خوشگو شاعر تھے۔ میرزا مظہر کے شاگردوں میں انعام اللہ خان، عتیق  
خواجہ احسن اللہ بیان اور میر محمد باقر حنیس بڑے کامیاب غزل گو تھے۔ درد کے شاگردوں میں میر محمد آثر (درد کے چھوٹے بھائی)۔  
برایت اللہ خان، ہدایت، حکیم شاد اللہ قرآن اچھا کہنے والے تھے۔  
میرزا مظہر کے مرتب ایک شاگرد تھا عبد احسن اللہ بیان نے کچھ شہرت حاصل کی اور تیر کو کوئی ایک شاگرد بھی نہیں ملا جسے تیر کا شاگرد  
کہا جاسکے۔

انجمن شعراء کے ہمعصر ضاحک کے بیٹے حسن بھی تھے جن کی ثانوی عمر البیان اردو زبان کی بہترین ثانوی مانی جاتی ہے۔ ان کا دقیق لغز بھی  
بہت پاکیزہ تھا۔ حسن کا کلام جذبات کی صداقت، بیان کی سلامت اور زبان کی صفائی کا بہترین نمونہ ہے۔

پھر چھڑا حسن نے اپنا قصہ  
بس تیر کی شب بھی سوچے ہم  
اس شوخ کے جانے سے عجب حال ہے تیر  
جیسے کوئی بھولا ہوا پھر تیر ہے کچھ اپنا  
حسن پیدا تو ہوئے دہلی میں لیکن بہت کمسنی میں فیض آباد چلے گئے تھے اور پھر کھنڈ آ گئے۔ اس عہد کے خوشگو شعراء میں شبیر علی افسوس  
تھے۔ یہ سوز اور میر جید علی حیران کے شاگرد تھے۔ ان کا نشو و نما اور حویں ہوا لیکن پھر ایسٹ انڈیا کمپنی کی ملازمت اختیار کر لی اور کلکتہ  
جاکر اردو تراجم کا کام کرنے لگے۔ مرزا علی لطف بھی اس وقت کلکتہ میں تھے۔ لیکن شاعری میں افسوس کا مرتبہ لطف سے زیادہ بلند  
تھا لطف کے کلام میں تردد و فصیح زیادہ تھا اور وہ سودا کا تتبع کرتے تھے۔ افسوس کے یہاں تیر کا سوز و گداز نہ پایا جاتا تھا اور محاکات  
عشق و محبت کو بڑی سادگی سے پیش کرتے تھے۔

اس وقت دلی کی شاعری کا رنگ دلی سے لے کر تیر تک تقریباً ایک ہی آہنگ رکھتا تھا۔ سودا نے البتہ اس میں توجہ پیدا کیا اور  
غزل کی ٹانگ میں کچھ تبدیلیاں کیں، لیکن اس عہد کے شاعروں میں سب سے جدا ایک مخصوص طرز کا شاعر نظیر اکبر آبادی تھا جو اپنی  
لوناگوں شاعری کے لحاظ سے ایک مستقل ادارہ کی حیثیت رکھتا تھا، یہ تیر کا ہمعصر تھا۔ لیکن تیر کی طرح وہ کسی مخصوص انجمن یا دستخان خیال  
کا پابند نہ تھا اور اس لحاظ سے کہ شاعری میں سب سے پہلے نظیری نے طبقہ عوام کو شاعری میں جگہ دے کر ذاتی و جمہوریت کا  
شک پیدا کیا اور غم و دال کا مرتبہ غم و محبت سے بلند کر دیا۔ اس کا کوئی دوسرا ہمسر نظر نہیں آتا۔ اس درد کے تمام شعراء درباری شاعر تھے  
لیکن نظیر نے اپنی ذہنی تازگی کو کبھی کسی قیمت پر ہاتھ سے جانے نہیں دیا اور سوسائٹی میں نشیب و فراز کی جو سطح اس وقت قائم ہوئی تھی  
اس کی پروا اس نے کبھی نہیں کی، وہ عوام کا شاعر تھا اور عوام کی زندگی کے جزئیات کا مطالعہ اس کا خاص فن تھا، اس لئے طبقہ خواص



کے شعراء نے انھیں اپنی صفت میں جگہ نہیں دی۔ یہاں تک کہ شیخہ ایسے صاف گوامد صفت مزاج تذکرہ نگار نے بھی اس کو قابلِ انفات نہ سمجھا۔ حالانکہ کوئی مستحقِ حق ایسی نہ تھی جس میں نظیر نے اپنے کمال کی نمائش نہیں کی۔ دنیا کا جتنا وسیع مطالعہ نظیر نے کیا کسی دوسرے شاعر کو نصیب نہیں ہوا، چنانچہ اسے اس ذوق کا اظہار وہ ایک ہنگامہ اس طرح کرتا ہے۔

دیکھ لے اس میں دہر کو دل بھر کے نظیر  
پھر ترا کا ہے کہ اس بارغ میں آنا ہو گا  
اور یہی ذوق مطالعہ ان کی غزل گوئی کی بھی جان ہے۔

کچھ میں نہیں آتا کیا کیجئے کس طرح سے ملے اسے ہمد  
یوں کاروانِ شباب کا گزرا کہ گوشہ زد  
وہ دیکھ میں رک جاتا ہے اور ہم کو چین اک آن نہیں  
آوازِ پاہوئی نہ صدا سے دردا ہوئی

الغرض دیر کے عہد تک سوز اور نظیر کو چھوڑ کر دلی برباد ہونے سے پہلے غزل گوئی کو دیتی رنگ ایک ہی سار ہا۔ لیکن اس لحاظ سے کہ اس میں جذبات کا دافنی رنگ غالب تھا۔ غزل گوئی کا یہ کلاسیکل دور ہمیشہ عزت کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔

اس کے بعد جب دلی کی بربادی کے بعد، دربارِ اودھ مرکزِ شعر و سخن قرار پایا تو یہاں کی رنگینوں نے غزل گوئی کے جدید چھان کو بھی متاثر کیا اس وقت تک دلی کی شاعری نے محبوب کی فرائض کو متعین نہ کیا تھا، لیکن چونکہ لکھنؤی معاشرت میں شاہدانِ بازاری سے لے کر وفاق و کثافتِ عام بات تھی۔ اس لئے دہلوی شاعری کا غم محبت اب نشاطِ زندگی میں تبدیل ہو گیا اور غزل میں جنسی جذبات کا اظہار بہت نمایاں ہو گیا۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے جعفر علی حسرت (سرپ سنگھ دیوان کے شاعر) کا نام ہمارے سامنے آتا ہے۔ حسرت کی شاعری بازاری جذبات کی شاعری ہے۔ لیکن پھر نے لکھنؤ پرچ کر جو رنگ تغزل پیدا کر دیا تھا وہ ان کے بعد بھی چوتھائی صدی تک یہاں قائم رہا۔ حتیٰ کہ حسرت کی کھل کھیلے والی شاعری میں بھی ہم کو فاضل جذباتی رنگ کے اشعار پڑے پائیزہ مل جاتے ہیں۔ مثلاً:-

خدا کا نظریہ کیوں محفل میں اس کا نام آیا تھا

ترپنے سے ابھی دل کو مرے آرام آیا تھا

یہاں ہم کو کچھ نہیں یاد ہے اتنا کہ گلشن میں گریباں چاک کرنے کا بھی اک منکام آیا تھا

طبقہ متوسطین کے دوسرے دور میں مصحفی، انشاء اور جرات نے جتنی شہرت پائی وہ کسی اور کو نصیب نہ ہو سکی۔ مصحفی کا اصل وطن امر دہ تھا لیکن کسی ہی میں دلی آ گئے تھے اور یہیں ان کا نشوونما ہوا۔ دلی آ جڑنے کے بعد یہ کثیر (مانڈہ) پہنچے لیکن پھر دلی واپس آئے اور یہاں سے لکھنؤ آ کر مرزا سلیمان شکوہ کی سرکار سے متوسل ہو گئے۔ لیکن افسوس ہے کہ انکی کما حقہ قدر نہ ہوئی اور انشاء کے پھکڑا بن نے انھیں پریشان کر دیا۔

مصحفی اپنی ہمہ گیر طبیعت کے لحاظ سے دوسرے سودا تھے، لیکن تغزل میں وہ سودا سے بلند مرتبہ رکھتے تھے۔ مشکل زمینوں میں بغیر کسی تکلیف کے بہترین اشعار نکالنا ان کی خصوصیت خاصہ تھی۔

لکھنؤی شاعری ہمیشہ ان کی ممنونِ کرم رہے گی کیونکہ یہاں بہت سے نامور شاعران کے یا ان کے شاگردوں کے شاگرد تھے۔ ناسخ ان سے مستفید ہوئے، آتش نے ان سے فائدہ اٹھایا۔ متاخرین میں اسیران کے شاگرد تھے اور انیس و دسیر بھی انھیں کے اراد مند تھے۔ ان کے حریف انشاء اس میں شک نہیں بہت فاضل و ذہین شخص تھے لیکن افسوس ہے کہ ساری عمر سحرہ بن میں گزری اور کوئی پائیدار قابلِ ذکر کا نام اسے بعد نہ چھوڑا۔

مرزا جعفر علی حسرت کے شاگردوں میں جرات (شیخ قلندر بخش) نے بڑی نمود حاصل کی۔ ان کا اصل وطن دہلی تھا، لیکن نشوونما



فیض آباد میں ہوئی غفلت شباب میں جب بینائی جاتی رہی اور موسیقی کا شوق پیدا ہوا۔ بڑے بیباک ہندوستانی شاعر تھے اور مرزا سلیمان شکوہ کے دوبارے متعلق تھے، انشاء سے ان کی پوئیں چلتی رہتی تھیں۔ ان کا رنگ تغزل انشاء سے بدجہا زیادہ بہتر تھا اور سادگی بیان میں یہ میر کے جمع تھے، ان کے کلام میں شوخی و بیباکی بلکہ عریانی زیادہ پائی جاتی ہے لیکن ان کے کلام میں صبح عاشقانہ رنگ کے اشعار بھی بڑے بڑے پاکیزہ نظر آتے ہیں۔ مثلاً :-

منبط گر یہ تو ہے پرند یہ جو اک جوت میں ہے      قطرے نسو کے پاک پڑتے ہیں دو چار ہنوز  
کھاجی میں کہ دشواری ہجر اس سے کہیں گے      ہر جب سے کچھ رنج و محن یاد نہ آیا

سعادت یار خاں رنگین بھی اسی دھڑ کے شاعر تھے جن کو رنگین کا موجد سمجھا جاتا ہے، شاہ حاتم کے شاگرد تھے اور بڑے زچہ و ذہین۔ باوجود فحاشی و بزل گوئی کے ان کے یہاں جذباتی رنگ بھی کافی نمایاں ہے۔

جو نامہ رات کو لب سے نہ ہٹ گیا ہوتا      تو ساتھ آہ کے سینہ بھی پھٹ گیا ہوتا

جو ترے پاس سے آتا ہے میں پوچھوں ہوں کیا      کیوں جی، کچھ ذکر ہمارا بھی وہاں ہو گیا

صحفی کے شاگردوں میں مرزا محمد تقی خاں ہوس بڑے پاکیزہ ذوق کے شاعر تھے۔ ان کا دھن فیض آباد تھا لیکن نشوونما لکھنؤ میں ہوئی۔ یہ میر سے بہت متاثر تھے اور اسی رنگ کے شعر کہتے تھے۔

عاشق تو تھا ہوس کیو دلو ان گب ہوا      لڑا کھڑا گیا حجاب بڑا ہی غضب ہوا

گزشتگان زمانہ کا تم نہ دھت کرو      یہی عمر عالم اس مددگار میں بھی تھا

جس سے کل خون میں ڈبا نقشِ مرعہ آکر      تو نے پھر آج دی زمرہ بنیا کیسا

شہید بھی مصحفی کے شاگرد تھے اور اچھی غزلیں کہتے تھے، نعت گوئی میں انھوں نے خاص شہرت حاصل کی لیکن ان کا عالم شغف رنگ کا کچھ بھی معاملات حسن و عشق کے لحاظ سے خاص درجہ رکھتا ہے۔

اندوہ دائمی میں کے کس خوشی سے غم      اندیشہ نہ ہو اگر طرب گاہ گاہ کا

گر بیکہ نیم نگہ پر مرے دل کا سودا      نہ خریدو ابھی یہ اور بھی ارزاں ہوگا

دل کے جلنے کا شہیدی و اعدا ایسا نہیں      کچھ نہ دے آہ گر ہم عمر بھر دیا کئے

مصحفی کے ایک شاگرد منظر علی خاں اسیر بڑے پُر گو شاعر تھے، لیکن ان پر رنگ ناسخ غالب تھا اور مصحفی کی کوئی ایک خصوصیت بھی ان میں نہ پائی جاتی تھی۔ اسیر کے شاگردوں میں امیر بینائی اور باتن گو کچھوری نے بڑا نام پیدا کیا۔ لیکن مصحفی کا رنگ ان میں بھی نہیں تھا۔ یہ زمانہ ناسخی رنگ کی ترقی کا تھا اور اسی سے یہ بھی متاثر تھے۔

مناظرین کے دور اول میں شاہ نقیر، ناسخ، آتش، ذوق، موتی و غالب اپنی اپنی جگہ مستحقِ ادوار کی حیثیت رکھتے تھے جو ان میں سے ہر ایک کا رنگ محن دوسرے سے مختلف تھا۔

شاہ نقیر دہلی کے رہنے والے تھے اور شاہ محمدی دہلی کے شاگرد تھے۔ یہ دو مرتبہ لکھنؤ آئے، پہلی بار جب یہاں مصحفی و انشاء کا طوطی بول رہا تھا اور دوسری مرتبہ جب ناسخ و آتش کی دھوم مچی ہوئی تھی۔ مجبوراً حیدر آباد (دکن) چلے گئے اور وہیں انتقال کیا۔ محاورات، تشبیہات و استعارات کا استعمال اور نئی نئی شکل زمینیں کا نشان کا خاص ذوق تھا اس لئے ان کے کلام میں آورو و نصنع، دھاریت الفاظ اور ایہام وغیرہ بہت زیادہ پایا جاتا تھا۔ ان کے یہ دو شعر بہت مشہور ہیں :-



خیال زلفِ بیاں میں نصیر پٹا کر گیا ہے سانپ نکل اب کبیر پٹا کر

دیکھ لیتی جو اٹھا کر تو ترے ٹوٹے ہاتھ یسلی اتنا تو نہ تھا پردہ محفل بھاری

اس عہد کے شعراء لکھنؤ میں ناسخ اور آتش نے بڑی شہرت حاصل کی۔ ناسخ نے زبان کی صفائی و صحت کی طرف خاص توجہ سے کام لیا اور بہت سے نامور شعرا الفاظ کا استعمال ترک کر کے انھوں نے زبان کو بہت دلکش بنادیا، لیکن ان کی غزل گوئی یکسر آردو و تصنع تھی اور رعایت لفظی، شوکت الفاظ، مبالغہ اور بیجا بلند پروازی ان کا خاص فن تھا۔ ان کی غزل گوئی بالکل میکائیکی قسم کی تھی جو صحیح جذبات محبت سے کوئی تعلق نہ رکھتی تھی۔ ناسخ کے استاد ہونے میں کوئی شک نہیں لیکن ان کی استادی صرف فن و زبان تک محدود تھی، کبھی کبھی خدا معلوم کس عالم میں وہ اپنے رنگ سے ہٹ کر جذباتی شعر بھی کہہ جاتے تھے مثلاً:-

مانع صحرانوردی پاؤں کی ایذا نہیں دل دکھا دیتا ہے لیکن ٹوٹ جانا خار کا

ہم ضعیفوں کو کہاں آمد و شد کی طاقت آنکھ کی بند ہوئی کوچہ جاناں پیدا

گیا وہ چھوڑ کر رستے میں مجھ کو اب اس کا نقش پا ہے اور میں ہوں

ناسخ کے شاگردوں میں خواجہ وزیر، محمد رضا برق اور میراد مصطفیٰ رشک نے خاص شہرت حاصل کی، لیکن ان کی شاعری بھی اپنے استاد کی طرح بالکل آرد و تکلف کی شاعری تھی اور جذبات سے یکسر معرّا۔ ان کے شاگردوں میں تاجر کا رنگ البتہ کسی حد تک دلکش تھا۔ سلسلہ ناسخ میں ضامن علی جلال بڑے پایہ کے شاعر تھے، یہ اول ادل امیر علی خاں جلال کے شاگرد ہوئے اور پھر رشک و برق سے استفادہ کیا۔ اس دور کے لکھنؤی شعراء میں جلال سے بہتر غزل گو شاعر کوئی ادبہ تھا۔ فن کے بھی بڑے ماہر تھے اور زبان و لغت کے بھی۔ سلامت زبان، ندرت بیان، شیرینی و حلالت اور جذباتیت کا اتنا دلکش امتزاج، ان کے یہاں پایا جاتا ہے کہ اگر ہم ان کی شاعری کو دور ناسخ کے گناہوں کا کفارہ کہیں تو نادرست نہ ہو گا:-

تغافل کے نگلے سن کر جھکالیں تم نے کیوں آنکھیں مرے شرمندہ کرنے کو ذرا بیباک ہونا تھا

اگرچہ ایک بھی تسکین کا جواب نہ تھا مگر کچھ آتے ہی قاصد کے اضطراب نہ تھا

گلہ ہے مجھ سے کہ تم ضبطِ گریہ نہ کر سکتے ہنسی جب آگئی ان کو کب اختیار رہا

زخوت آہ بٹوں کو نہ ڈر ہے تالوں کا بڑا کلیجہ ہے ان دل دکھانے والوں کا

دعویٰ کرتے تو ہو وفا کا جلال دیکھو وہ شوریخ بے وفائے تھے

یہ امیر و داغ کے ہم عصر تھے اور میری رائے میں ان دونوں سے بہتر کہتے تھے، جلال کے شاگردوں میں آرد و لکھنؤی صحیح معنی میں اپنے استاد کے جانشین تھے گو بعد کو فنی شاعری کے سلسلے میں انھیں اپنے استاد کا رنگ ترک کر دینا پڑا۔

خواجہ حیدر علی آتش بھی ناسخ کے ہم عصر تھے لیکن ہم ذوق نہیں، ان کے کلام میں زبان کی صحت و صفائی کے ساتھ ساتھ دل و دماغ کو چونکا دینے والی باتیں بھی ملتی ہیں۔ سوز و گداز کے لحاظ سے بھی ان کا رنگ تغزل ناسخ سے بدجہا بہتر ہے۔ مثلاً

سفر ہے شرطِ مسافر نواز بہتیرے ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

آئے بھی لوگ، بیٹھے بھی، آنکھ بھی کھڑے ہو میں جا ہی دھونڈھتا تری محفل میں رہ گیا

نہ چھوچھو حال مرا، جو بختِ خشک صحرانوردی لگا کے آگ جسے قافلہ روانہ ہوا

آتش کے شاگردوں میں آغا جو شہرتِ محب سے بہتر تھے، انھوں نے فارسی کے بہت سے الفاظ جو زندگی و ہونہار کے لئے



مستعمل تھے، ترک کر دیے۔ ان کے یہاں تغزل بھی فی الجملہ پایا جاتا تھا۔

نکل کے جاؤں کہ ہر تیرسی انجمن کے سوا  
جمن کی پوہوں بسوں پھر کیاں جمن کے سوا  
دوبدل بھی انجمن صیاد نے کہنے نہ دیا  
رہ گئے مرغ قفس کھول کے منقادوں کو  
تیر دوست علی خلیل بھی آتش کے شگرد تھے لیکن ان کو رعایت غفلت کی طرت زیادہ توجہ تھی، ایک اور شاگرد میروزیر علی تھے  
ان کا کلام بہت صاف ہوتا تھا۔ ان کے یہ دو شعر بہت مشہور ہوئے۔

دل میں درد اٹھا آنکھوں میں آنسو بھر گئے  
بیٹھے بیٹھے ہیں کیا جانے کیا یاد آیا  
کوچہ عشق کی راہیں کوئی ہم سے پوچھے  
خطر کیا جانے غریب اگلے زمانے والے

آتش کے شاگردوں میں نقاب سید محمد ظاں رند نے کافی شہرت حاصل کی۔ ان کا کلام بہت سادہ ہوتا تھا اور فی الجملہ جذبات بھی لکھتا تھا۔ ان کی طرزی کہاں صیاد، زبان صیاد بہت مقبول ہوئی۔

ہر چند دلی کی تباہی کے بعد بہت سے بالکمال شعراء لکھنؤ آ گئے تھے اور لکھنؤ شعر و سخن کا مرکز ہو گیا تھا، لیکن پھر بھی بہادر شاہ ظفر کے اخیر عہد میں بعض شعراء دلی میں ایسے پیدا ہوئے جن کا جواب لکھنؤ پیدا نہ کر سکا اور جنہوں نے اردو شاعری میں اپنی لغز گفتماری سے چار چاند لگا دیے۔ یہ ذوق، غالب و مومن تھے۔ ان تینوں کا زمانہ ولادت قریب قریب ہے۔ ذوق ۱۲۵۲ھ میں پیدا ہوئے۔ آٹھ سال بعد غالب، اور غالب کے تین سال بعد مومن

ذوق فنی حیثیت سے اپنا مثل نہ رکھتے تھے۔ پُر گو بھی تھے اور زندہ گو بھی۔ قصیدہ گوئی میں بڑا کمال حاصل تھا اور اس صنف میں سواد کے بعد ذوق ہی کا نام سامنے آتا ہے۔ لیکن تغزل میں وہ مومن و غالب سے فروتر تھے۔ پھر بھی صحیح رنگ تغزل ان کے یہاں کافی پایا جاتا ہے اور ان کے متعدد اشعار لوگوں کی زبان پر ہیں۔

دیکھا دم نزع ملا ام کو عہد ہوئی ذوق دے شام کو

رخصت اسے زنداں جنوں زنجیر سکڑ کاٹے ہے مژدہ غار رخت، پھر تلوامرا کھلائے ہے

مومن کی شاعری بالکل جنسیاتی شاعری ہے اور تصوف و فلسفہ سے کوئی لگاؤ نہیں لیکن ان کے انداز بیان کا شکا پن۔ معاملات عشق و عشق کی صحیح ترجمانی، لطیف طنز، انداز، ان تمام خصوصیات کی بنا پر وہ اپنے تمام معاصر شعراء سے ممتاز نظر آتے ہیں۔ غالب بڑے متنوع ذوق کا شاعر تھا اور اپنی ذہنی اوچک کے لحاظ سے اپنا مثل نہ رکھتا تھا، اس کی شاعری ایک ایسا گلدستہ ہے جس میں ہر قسم کا پھول نظر آتا ہے اور ہر پھول اپنی جگہ گل سرسید معلوم ہوتا ہے یہ وہ عہد تھا۔۔۔۔۔ جب غزل گوئی کے نقوش میں نئے نئے رنگ بھرے جا رہے تھے اور غالب اس زمانے کا سب سے بڑا نقاش تھا جس نے غزل کے مدافعی خط و خال سے بہت کر، بالکل نئے طریقہ سے مشاطہ گری کی۔ اور یہ کہنا غالب غلط نہ ہوگا کہ جس حد تک شاعری کا تعلق ہے (محض غزل گوئی کا نہیں) غالب بڑا انقلابی شاعر تھا اور اس نے اسلوب شاعری بدلنے کے لئے اخبار بیان کے ایسے نئے نئے زادے پیدا کئے جن کی تانگی آج بھی بدستور قائم ہے۔ ذوق، مومن و غالب کے علاوہ اس عہد میں ادیبی اچھے اچھے شاعر پائے جاتے تھے۔ مثلاً میر نظام الدین ممتون جن کے کلام میں شیرینی و علالت، صفائی و مدافعی، جست بندش اور صحیح غزلیہ جذبات کی مثالیں بہ کثرت ملتی ہیں۔

کون آئے ہے کہ سینہ میں بیدار ہو گئیں  
ہمد آئے دے خفتہ صدائے قدم کے ساتھ

تلاوت قامت بار و قیامت ہیں ہر کیامتوں  
وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سا پنچ میں دھندلا



ممنون کے شاگرد مفتی صدیق الدین آزاد بھی بڑے پایہ کے شاعر تھے۔ یہ بڑے فاضل شخص تھے اور کلام کی پختگی و مہارت کے لحاظ سے استاد حیثیت رکھتے تھے۔

میں اندھ دوقِ بادہ کشی بے گئیں مجھے یہ کم نگاہیاں تری بزمِ شراب میں  
کارں اس فرقہ زبَاد سے اٹھا نہ کوئی کچھ ہوئے تو یہی زندانِ قسحِ خوار ہوئے  
اے دل تمام نفع ہے سودائے عشق میں اک جان کا نیاں ہے۔ سوا یا زبایاں نہیں

ذوق کے شاگردوں میں سید ظہیر الدین ظہیر بڑے پاکیزہ خوشگو شاگرد تھے، ان پر موتیوں کا رنگ غالب تھا، وہی لطیف ترکیبیں، وہی دلنشین الفاظ وہی رنگین کنائے جو موتیوں کی خصوصیات تھیں ان کے یہاں بھی پائی جاتی ہیں۔

فقط اک سادگی پر شوخیوں کے ہیں گماں کیا کیا نگاہِ شرمگین سے ہے نہاں کیا کیا، عیاں کیا کیا  
تصور میں دھالی یار کے سامان ہوتے ہیں ہمیں بھی یاد ہیں حسرت کی بزمِ آرائیاں کیا کیا  
قدم رکھتے نہیں ہیں وہ زمیں پر بے نیازی سے بڑھا جاتا ہے یاں شوقِ سحر آستان کیا کیا

غائب کے شاگردوں میں زکریا خان ذکی، میر مہدی مجروح، نواب مصطفیٰ خان شیفتہ، خواجہ حاکمی اور انور نے خاص شہرت حاصل کی، ذکی، دہلی میں پیدا ہوئے، ان کے والد نواب سید محمد خاں بھی شاعر تھے، ذکی کے کلام میں اپنے استاد کا رنگ غالب ہے۔

کس نے جیسا ہے نیچی نظر کی کہ ہو گیا آسان نہ دیکھنا مجھے دشوار دیکھنا

میر مہدی مجروح، غائب کے نہایت محبوب شاگرد تھے، لیکن ان کی شاعری سادہ و سلیس زبان کی شاعری تھی اور اسی لئے چھوٹی کھروں میں زیادہ کہتے تھے۔

شیفتہ نے موتیوں سے بھی استفادہ کیا لیکن غائب سے زیادہ۔ فارسی میں بھی کہتے تھے اور خوب کہتے تھے۔ اردو میں وہ کسی خاص رنگ کے مالک نہ تھے لیکن ان کا کلام بہت منجھا ہوا تھا اور غائب و موتیوں کی ترکیبیں بھی بڑی خوبصورتی سے نظم کرتے تھے، جذبات نگاری کی مثالیں بھی ان کے کلام میں ملتی ہیں۔

کس لئے لطف کی باتیں ہیں پھر کیا کوئی اور ستم یاد آیا

یاں عجز بے ریا ہے نہ دالِ ناز و نفریب شکرِ بجا رہا گلہ بے سبب تلک

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ اک آگ سی ہے سینہ کے اندر لگی ہوئی

غائب کے شاگردوں میں خواجہ حاکمی صحیح رنگ تغزل کے لحاظ سے اپنا جواب نہ رکھتے تھے۔ سوز و گداز، شیرینی و سلامت، قتادگی و تاثر، حقیقت نگاری جو تغزل کی جہان ہیں۔ ان کے یہاں بدرجہ اتم پائی جاتی تھیں اور پھر لطف یہ ہے کہ یہ ادب کے جدید معماروں میں سے بھی تھے، جنہوں نے نہ صرف اسلوب و مہیبت، بلکہ معنویت و افادیت کے لحاظ سے بھی شاعری کا رواج بدل دیا۔ ان کی صحیح جذباتی عاشقانہ شاعری کا انداز ذیل کے چند اشعار سے ہو سکتا ہے۔

بے قراری کتنی سب امید ملاقات کے ساتھ اب وہ اگلی سی درازی شبِ بچراں میں نہیں

سخت مشکل ہے شیوہ تسلیم ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

سلطے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام گویا ہمارے سر پہ کبھی آسمان نہ مٹھا

عشق کہتے ہیں جسے ہم وہ ہی ہے شاید خود بخود دل میں ہے اک شخص سراپا جاتا



اور نے دلی و قلاب دونوں سے اصلاح لی تھی، لیکن ان کا رنگ شاعری دونوں سے مختلف تھا، خوشی و محاسن میں اپنا نظریہ رکھتے تھے، جوانی میں انتقال ہو گیا اور ان کی شاعری کا مستقبل بڑا روشن و درخشاں تھا۔

نہ ہم سمجھے نہ آپ سمجھتے کہیں سے پسینہ پونچھے اپنی جبین سے

برستیوں کا رنگ ہے جوشِ شباب میں گویا کہ وہ پہلے ہوئے ہیں شراب میں

موتن کے شاگردوں میں اصغر علی خاں نسیم زیادہ مشہور ہوئے، نسیم ۱۹۵۸ء سے کچھ زمانہ قبل عہدِ دایمہ علی شاہ میں لکھنؤ آ گئے تھے۔ دھنوی اور ساقی نامہ خوب لکھتے تھے، غزلوں میں دہلوی رنگ غالب تھا، لکھنؤ کے اثر سے ان کی شاعری محفوظ نہ رہ سکی۔

ان کے شاگرد امیر اللہ نسیم، دربارِ رامپور سے وابستہ ہو گئے تھے اور غزل دھنوی خوب لکھتے تھے۔ نسیم تھے تو لکھنوی لیکن انکی شاعری پر دہلوی رنگ غالب تھا اور موتن کی ترکیبیں بھی بڑے سلیقے سے استعمال کرتے تھے۔

اللہ سے اضطراب تناسلے دیدار اک فرصتِ نگاہ میں سو بار دیکھنا

اتفاقِ جوشِ دہشت بھڑکناں ہوئے جب تک بیاہاں دیکھ میں

گرا نہیں ہے غریبِ عرضِ آرزو دور سے حالِ پردیشاں دیکھ میں

نسیم کے لئے اس سے زیادہ باعثِ فخر امر اور کیا ہو سکتا ہے کہ انھیں حسرتِ موہانی ایسا شاگرد نصیب ہو، جو صحیح معنی میں اپنے عہد کا رئیسِ شعر ہے تھا، اس دور میں امیر مینائی اور داغ کی شاعری کا بڑا چرچا تھا، لیکن شاعر ہونے کے لحاظ سے داغ بڑا مرتبہ رکھتا تھا اور امیر مینائی کی شاعری ایک بڑے کچھ شخص کی میکا کی شاعری تھی جس میں صحتِ بیان، فنی پختگی اور ہر گزئی وغیرہ تمام باتیں پائی جاتی تھیں، لیکن غزل ان کے یہاں نہ ہونے کے برابر تھا۔

امیر کے شاگردوں میں عیسیٰ ماکھیوی بڑے خوش گو شاعر تھے۔ ان کے یہاں امیر، داغ و عیسیٰ سب کا رنگ پایا جاتا تھا۔ امیر کے دوسرے شاگرد دلی شاہجہا پوری ہیں۔ جنھوں نے اپنے استاد کے رنگ سے ہٹ کر خود اپنا رنگ علیحدہ قائم کیا اور فنی دھنوی دونوں حیثیتوں سے خراجِ تحسین حاصل کیا۔

داغ کے شاگردوں کی تعداد بہت زیادہ تھی، لیکن بخود دہلوی، سائل دہلوی، نسیم بھرتیوری، آغا شاعر، بیباک شاہجہا پوری، رسا اور نوح نامدی کے علاوہ کوئی مشہور نہ ہوا۔ ان میں اب صرف نوح باقی ہیں اور زبان و محاورہ کی شاعری میں اپنا مثل نہیں رکھتے۔ داغ کے شاگردوں میں اقبال کا نام اس لئے تو دیا جاسکتا ہے کہ ابتداء میں چند دن لکھنؤ نے داغ سے مشورہ کیا تھا اور مذہب اقبال کا رنگ سن دہلی و لکھنؤ دونوں کی متغزلانہ شاعری سے بالکل علیحدہ تھا اور ان کا شمار ان مصلح شعراء میں سے ہے، جن کی شاعری مادہ اے حسن و عشق، اس فضا سے تعلق رکھتی ہے جہاں شعر نہیں بلکہ محض فکر کو در خود حاصل ہے۔

لکھنؤ پر ناسخی رنگ عرصہ تک چھایا رہا لیکن جب امیر و داغ کے بعد اس کا سایہ کچھ ہلکا ہوا اور یہاں کے شعراء اپنی خارجیت سے بڑے تو عزا داری کے دھج و قبول کی وجہ سے ان پر مرثیہ چھایا اور ان کی غزلوں میں سوز و گداز کی جگہ سوگ کی سی کیفیت پیدا ہو گئی جو شاید ناسخی رنگ سے کم محبوب نہ تھی، لیکن اتفاق سے اسی زمانہ میں حسرتِ موہانی ایسا عہدِ آفریں شاعر پیدا ہوا اور اس نے ہوا کا رنگ بدل دیا۔ چنانچہ صفی، ثاقب، آرد و اور عزیز اسی بدلی ہوئی فضا کے شاعر تھے، جن کے یہاں ہم کو غزل کی صریح مثالیں بھی تلاش سے مل جاتی ہیں۔ ان اساتذہ میں صرف عزیز نے اپنے دو شاگرد ایسے چھوڑے جن کو خاص شہرت حاصل ہوئی، ایک جوشِ طبع آبادی جنھوں نے غزل گوئی سے ابتداء کی اور پھر سے ترک کر کے نظم نگاری اختیار کی، ان کا رنگ غزل اپنے استاد سے زیادہ متاثر تھا، لیکن چونکہ ان میں



محبت کا سوز و گداز طبعاً نہ پایا جاتا تھا اس لئے انھوں نے نظمیں کہنا شروع کر دیں۔ ان کے غزل کا رنگ یہ تھا۔

کر چکا سیر، اصل مرکز پر اب آنا چاہئے  
تجھ کو اپنے دل میں اک دنیا بسانا چاہئے  
کچھ نہ رہ جائے بجز یک شعلہ عالم فردوس  
اس طرح اجڑائے ہستی کو جلانا چاہئے  
راہِ دل میں خضر کی حاجت نہیں تنہا نکل  
بڑھ کے اپنا ساتھ بھی پھر چھوٹ جانا چاہئے  
جوش شامل کر کے تھوڑی چاشنی حسن و عشق  
رازِ ہستی دلِ محفل کی سنانا چاہئے

دوسرے شاگرد جو معیاری غزل گو اور ماہر فن ہونے کی حیثیت سے اس وقت بلند استادانہ حیثیت رکھتے ہیں، مرزا جعفر علی خاں رتھر ہیں۔ ان کے رنگِ غزل کا اندازہ ذیل کے اشعار سے کیجئے۔

رات کو ایسی ہوک دل میں اٹھی  
اک گرہ رہ گئی جہاں دل تھا

دہ گزرا ادھر سے جو بیگانہ دار  
چراغِ محرابِ جہلا نے لگا

میں اب سجدے کروں، دل کو سنبھالوں یا بڑھوں گے  
نظر آتا ہے کوسوں سے کسی کا آستانِ مجد کو

کبھی رشک نے سمجھنے نہ دیا کہ بیوقوف ہے  
وہ کسی سے وعدہ کرتا، مجھے اعتبار ہوتا

کہتے ہیں حالِ اثر اب نہیں دیکھا جاتا  
کوئی حیلہ ہے تجھ پر ستم ہو کہ نہ ہو

لکھنؤ اور دہلی سے تعلق نہ رکھنے والے شاعروں میں وحشت، فانی، اصغر اور جگر خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ وحشت نے غالب کا قبیح کیا اور بڑی کامیابی کے ساتھ، فانی کے یہاں میر و غالب جلوہ گر تھے اور پوری تابانی لئے ہوئے۔

اک معما ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا  
زندگی کا ہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

دل آپ یار سے رونا دِ غم کہے تو گئے  
میری زباں سے تو یہ ماجرا بیاں نہ ہوا

نصیل گل آئی یا اجل آئی کیوں دیر زنداں کھلتا ہے  
کیا کوئی وحشی اور آہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

بھٹک کے شعلہ گل تو ہی اب لگاتے آگ  
کہ بجلیوں کو مرا آشیاں نہیں ملتا

طور تو ہے، ربِ مہنی کہنے والا چاہئے  
نن ترانی ہے مگر نا آشنائے گوش ہے

اصغر کے یہاں تصوف غالب تھا لیکن اس قدر دلکش رنگ لئے ہوئے کہ اس کی مثال ہم کو دوسرے صوفی شعرا میں نہیں ملتی۔

کہاں خرد ہے کہاں ہے نظامِ کار اس کا  
یہ پوچھتی ہے تری نرگس خمارِ آلود

تراجمال ہے، تیرا خیال ہے، تو ہے  
مجھے یہ فرصت کا دیش کہاں کہ کیا ہوں میں

خیرگی نظر کے ساتھ ہوش کا بھی پتہ نہیں  
اور بھی درد ہو گئے آگے ترے حضور میں

تیری ہزار برتری، تیری ہزار مصلحت  
میری ہر اک شکست میں، میرے ہر اک تصور میں

نہ میں دیوانہ ہوں اصغر نہ مجھ کو فوقِ عریانی  
کوئی کھینچے لئے جاتا ہے خد جیبِ دیگر بیاں کو

شکوہ نہ چاہئے کہ تقاضا نہ چاہئے  
جب جان پر بنی ہو تو کیا کیا نہ چاہئے

اب جو کچھ گزرتا ہو جان پر گزر جائے  
جھاڑ کر اٹھ دامن اس کے آستانے سے

ستم کے بعد اب ان کی بے ایمانی نہیں جاتی  
نہیں جاتی نظر کی فتنہ سامانی نہیں جاتی



طبیعت خود کو دامادۂ وحشت تھی اسے القفر  
ہو اے فصل گل نے اب بھی اس پر قیامت کی  
جسے لیتا ہوا کر اس سے اب وہ میرا ہونے لگے  
شاہچہ ہوش میں ہے حاصلِ دیوانہ برسوں سے  
یکایک توڑ ڈالا ساغر سے ہاتھ میں لے کر  
مگر تم بھی مزاح نگری رہنا سمجھتے ہیں  
دل پہ لیلے داغِ عشق کھو کے بہارِ زندگی  
اک گل تر کے واسطے میں نے جن لٹا دیا

مگر انہیں کے شاعر ہیں لیکن ان کا نظری رنگ یکسر عاشقانہ ہے اور اسی لئے جب کہیں وہ اس سے ہٹ کر اپنے استاد کے رنگِ نصوت میں کہنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان کی شاعری مدائے بے ہنگام ہو جاتی ہے۔

دلی، کھڑکے علاوہ شاعری کا ایک اور اسکول بھی تھا جس کی طرف لوگوں نے کم توجہ کی ہے اور وہ بہاری اسکول تھا۔ بہار میں نازی شاعری کا رواج تو خیر بہت پہلے سے تھا، لیکن اردو شاعری کی ابتداء بھی مرزا عہدِ انعام و میلہ کے وقت سے ہو گئی تھی۔ اس عہد کے بہاری شعرا کا کوئی تذکرہ ہمارے سامنے موجود نہیں، البتہ میر کے عہد کے بعض شعرا بہار کا حال ضرور ہم کو معلوم ہے، جن میں الفتی، عبرتی، میرضیا، نقان، اشکی اور جمال کا کچھ کلام ہم تک پہنچا ہے، لیکن اس عہد کے بہترین شاعر راسخِ عظیم آبادی تھے۔ جنہوں نے دہلی جاکر تیر کی شاگردی اختیار کی اور میر ہی کے رنگ میں غزلیں کہیں۔

بہار میں اردو شاعری کا چرچا کچھ تو ان شعراء کی وجہ سے ہوا جو دلی سے یہاں چلے گئے تھے اور کچھ ساعاتِ بگرام کی آمد کی وجہ سے جن میں خورشید علی خورشید، بندہ علی بندہ، غلام گیلانی، میر بہدی خیر، میر انامی اور فقیر خضر سمیت کچھ متقابل ذکر ہیں۔ انامی نے اپنے بعد متعدد شاگرد چھوڑے جن میں سے بعض اچھا کہنے والے تھے۔ لیکن جو شہرت شاعر عظیم آبادی نے حاصل کی وہ کسی اور کو نصیب نہ ہو سکی۔

شاد، شاد سے چھ سات سال قبل عظیم آباد میں پیدا ہوئے اور یہیں رہے۔ یہ اپنے رنگِ نغزل کے لحاظ سے میر و سوز کے متبع تھے۔ بیان کی سادگی، نرم لب و لہجہ، سوز و گداز اور واقعتاً جنہیں نغزل کی جان کہا جاتا ہے۔ ان کے یہاں اس قدر دلکش و معتدل انداز میں پائی جاتی تھا کہ اس کی مثال اس عہد کے کسی دوسرے شاعر میں نہیں ملتی۔ ان کی شاعری کے شاہد کا زمانہ وہ تھا جو امیر و داغ و جلال و غیرہ کا، لیکن جو سنجیدگی و مناسبت و معنویت ان کے یہاں پائی جاتی ہے وہ کسی کے یہاں نظر نہیں آتی۔

جب اہل شوق کہتے ہیں افسانہ آپ کا  
جنتا ہے رکھد کچھ کے دیوانہ آپ کا  
جھلے یار کا دل میں خیال آ ہی گیا  
ہزار دہیاں کو ٹالا خیال آ ہی گیا  
موسمِ پہلو سے آخر اٹھ گیا غمخوار گھبرا کر  
بہت مشکل ہے اگر چیتا آشفۃ حالوں گیا  
ہم اور سیرِ لالہ دگل بہر یار میں  
کیسی بہار، آگ لگا دو بہار میں

بنا چلا ڈھیر راکھ کا تو، بچھا چلا اپنے دل کو نیسکن  
بہت دہلے تک دلی دہائی یہ آگ اے کارواں دہلی  
ابھی سے ویرانہ بن گیا ہے، ابھی سے وحشت بریں رہی  
ابھی تو سننا ہوں کچھ دنوں تک بہار اے آشاں رہی  
میں حیرت و حسرت کا نام افسانہ کھڑا ہوں ساحل پر  
دریائے محبت کہتا ہے آ، کچھ بھی نہیں پایا ہیں ہم  
مرفانِ نفس کو کچھ لوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے  
آبادِ جوتم کو آنا ہوا یہ میں ابھی شاداب ہیں ہم  
دیکھا تو ہو گا ہم نے اللہ میں ترا جمال  
لیکن وہ کوئی وقت نہ تھا امتہار کا



یہ بزم ہے، یاں کوتاہ دستی میں ہے محرومی  
 یہ سب درست کہ تم بہت بھی ہو خدا بھی ہو  
 اٹھائے جو بڑھا کر لہا تھک بس بیٹا اسی کا ہے  
 مگر نیاز کے قابل یہ دل رہا بھی ہو  
 شاد کے علاوہ شعراء بہار میں، فضل حق آزاد، شفق عمار پوری، عرش گیلادی، شاہ نصیر عظیم آبادی بھی بڑے خوشگوشا  
 تھے۔ یاس (یگانہ) کا تعلق بھی اسی سرزمین سے تھا۔ جن کے تنزل کی گرانمایگی کا اعتراض تمام نقادوں نے کیا ہے۔ اس وقت  
 بھی جمیل مظہری وہاں کے بڑے خوش فکر و خوشگوشااعر ہیں۔

عہد شاد کے شعراء میں اکبر آبادی بھی تھے۔ یہ وحید کر دی کے شاگرد تھے اور جب تک انھوں نے ظرافت و طنز نگاری  
 اختیار نہیں کی تھی ان کی غزل گوئی قدیم کلاسیکل انداز کی تھی جس میں جذباتیت کا عنصر زیادہ نمایاں تھا۔

لکھنؤ سے حیدر آباد چلے جانے والے شعراء میں نظم طباطبائی بڑے ماہر فن اور خوشگوشااعر تھے ان کا رنگ تغزل و آغ سے مائل تھا۔  
 کہاں تک راستہ دیکھا کریں ہم برقی خرمن کا  
 لگا کر آگ دیکھیں گے تماشا اب لٹین کا  
 پرسان حال وہ ہو اور سامنے بلا کر  
 کیا جائے زباں سے کیا نکلے بیخودی میں  
 آگیا پھر رمضان کیا ہو گا  
 ہائے اے پیرمغاں کیا ہو گا

حیدر آباد کے ان شاعروں میں جو شمالی ہند سے منتقل ہو کر وہاں مستقلاً آباد ہو گئے تھے۔ علی اختر اختر خصوصیت کے ساتھ  
 قابل ذکر ہیں۔ ان کا رنگ تغزل دہلی اور لکھنؤ دونوں سے مختلف ہے، یہ زیادہ تر فلسفہ تصوف کو سامنے رکھتے ہیں اور جذبات محبت  
 کے اظہار میں متانت و سنجیدگی سے نہیں بٹتے۔ فارسی ترکیبوں کا بہت صحیح استعمال کرتے ہیں اور سو قیوت و ابتذال سے ہمیشہ بچتے ہیں  
 ان کا میدان بہ نسبت غزل گوئی کے نظم نگاری کی طرف زیادہ ہے اور اس میں شک نہیں کہ ان کی نظمیں بڑا وزن و تفکر اپنے اندر رکھتی  
 ہیں۔ اس وقت حیدر آباد میں ایک اور شاعر آزاد و انصاری بھی تھے، وطن بہار پنور تھا، لیکن یہ سلسلہ معاش حیدر آباد چلے گئے تھے  
 بیان کی سادگی و بیباختگی کے ساتھ تکرار الفاظ سے شعر میں حسن پیدا کرنا ان کا خاص فن تھا۔ کلام میں سوز و گداز بھی تھا چھ  
 وہ ہمیشہ سہل ممتنع انداز میں ظاہر کرتے تھے:-

آپ نے ہر دس لیا ہوتا  
 تو اور چشم لطف نئی واردات ہے  
 درد کی کچھ دوا نہیں، نہ سہی  
 میری نگاہ نے مجھے دھوکا دیا نہ ہو  
 تو اور پاس خاطر اہل دلت کرے  
 امید تو نہیں ہے مگر ہاں خدا کرے  
 خدا کے واسطے آ اور اس سے پہلے آ  
 کہ یاں چارہ تکلیف انتظار کرے

آگرہ کی سرزمین نے بھی بعض اچھے غزل گو شعراء پیدا کئے۔ اخیر عہد کے شعراء میں نجم اکبر آبادی، سیاب اکبر آبادی خصوصیت  
 کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ نجم بڑے مشاق شاعر ہیں۔ کلام میں صفائی ہے۔ پختگی ہے اور لب و لہجہ میں کافی متانت و سنجیدگی۔ سیاب  
 بڑے پُر گو اور نادر شاعر تھے۔ غزل و نظم دونوں میں استادانہ حیثیت رکھتے تھے، لیکن کلام میں سوز و گداز مفقود تھا۔ یہ داغ  
 کے شاگرد تھے لیکن داغ کی کوئی خصوصیت ان کے یہاں نہیں پائی جاتی۔

غزل کے روایتی اشارات تو نہیں لیکن معنی اور اسلوب بیان کی حیثیت سے کلاسیکل غزل گوئی سے انحراف کی ابتداء  
 غالب سے ہوئی، لیکن غالب کا یہ اقدام ایک طرح کا غیر شعری اقدام تھا جس کی اہمیت سے وہ خود بھی واقف نہ تھے، لیکن جاتی  
 نے اس باب میں جو کچھ کیا وہ قصور و ارادہ سے متعلق تھا اور یہ قصور و ارادہ ان میں زمانہ کے حالات و رجحانات کے زیر اثر پیدا ہوا۔



وادی کے بعد اس ضرورت و حقیقت کو جن غزل گو شعراء نے محسوس کیا ان میں اقبال و چکبست خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔

یہ کیسی بزم ہے اور کیسے کیسے ساتی میں شراب ہاتھ میں ہے اور پلا نہیں سکے (چکبست)  
مرے جھنجھرائے بھی اثر بہا نہ سمجھے انھیں کیا خبر کہ کیلے یہ نواسے عاشقانہ (اقبال)

غزل میں اپنی نوعیت کی یہ بالکل پہلی آواز تھی، جس کی روح کو نظموں میں بھی منتقل کیا جانے لگا اور غزلوں میں بھی اس کا رواج ہو گیا جس کو پتہ ہم کو صفتی و ثاقب کے کلام سے بھی چلتا ہے اور اس کے بعد جن شاعروں کے کلام میں کھلم کھلا اس کی جھلک ملتی ہے ان میں احمدی، دانش، بدش صدیقی، حامد الشافعی، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، صفوی تبسم، تاثیر وغیرہ نے زیادہ شہرت پائی، یہ وہ زمانہ تھا جب غم جاناں کے مقابلے میں غم دوراں کا احساس بھی پیدا ہو چلا تھا، لیکن ان دونوں کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا گیا تھا۔

جنگ عظیم کے بعد ملک میں آزادی کے جذبات زیادہ ابھرے اور مسائل اقتصاد و معاشرت نے زیادہ اہمیت حاصل کی تو شاعری کا دور جدید شروع ہوا۔ اس دور میں بعض حضرات نے کلاسیکل شاعری کو بالکل مردود قرار دیا اور غزل کے اسلوب و ہیئت وغیرہ سب کو جہل و مغرب کے اتباع میں نفیوں کا نشانہ بنادیا، لیکن ان میں سے بعض ایسے بھی تھے جنہوں نے اسی کلاسیکل پس منظر پر تازہ نفوش پیدا کئے۔ جن میں غبار، جذبی، اندر رائیں ملّا، فیض، فراقی، حفیظ ہوشیار پوری، احمد ندیم قاسمی، مجروح سلطان پوری کے نام سب سے پہلے ہمارے سامنے آتے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ اسلوب بیان کے لحاظ سے ان سب کو ایک صف میں نہیں رکھا جاسکتا، لیکن غزل کا رنگ و نغمہ ان سب میں پایا جاتا ہے۔ کہیں ہلکا اور کہیں گہرا۔

اس دوران میں ایک جماعت ترقی پسند جماعت کے نام سے پیدا ہوئی۔ اس نے زیادہ تر نظموں کی طرف توجہ کی۔ اس نے قدیم نظم نگاری کی تکنیک کو بالکل بدل دیا اور نظم معرّی کے ساتھ نظم آزاد بھی لکھی جانے لگی وہ فوجیان جو کلاسیکل شاعری سے عادت تھے یا اس کی عروسی پابند یوں سے گھبراتے تھے انہوں نے زیادہ تر آزاد نظمیں لکھنا شروع کیں اور کلاسیکل شاعری اور غزل گوئی کی مخالفت کی، اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے سرچرچہ میں نظموں کا ایک بڑا ذخیرہ جمع ہو گیا جس میں ربط کم اور یا بس زیادہ تھا، لیکن کچھ زمانہ کے بعد جب اس بحران میں کمی ہوئی تو خود اس جماعت کے اندر سے بعض شعراء و نقاد ایسے پیدا ہوئے جنہوں نے ترقی پسند ادب کے ان نقائص کی طرف شاعروں کو متوجہ کیا اور رفتہ رفتہ غزل گوئی کی مخالفت بہت کم ہو گئی۔ یہاں تک کہ اس وقت ترقی پسند شاعروں میں سب سے اچھا کہنے والے وہی ہیں جو غزل کے ساتھ ساتھ اپنے مقاصد کی تبلیغ کرتے ہیں، اس خصوص میں فیض بڑا متاثرہ درجہ رکھتے ہیں جنہوں نے کلاسیکل غزل گوئی میں جدید تشبیہات و استعارات اور نئے اسالیب بیان سے بڑا لطف پیدا کر دیا۔ فراقی نے کلاسیکل غزل گوئی کو اس زمانہ میں بہت کچھ دیا۔ ان کی شاعری ماضی کی شاندار روایات، حال کے میلانات و رجحانات اور مستقبل کی تمناؤں کا بڑا دلکش امتزاج ہے اور ہم اس کے پرفلوں لب و لہجہ سے اس قدر متاثر ہوتے ہیں کہ اس کی فنی و لسانی لغزشوں کی طرف سے بھی بخوبی دیر کے لئے آنکھ بند کر لیتے ہیں۔

ترقی پسند شاعری کے سلسلہ میں مجھے اس سے زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں۔







# نظم کی دنیا

آل احمد سرور

نظم کی دنیا۔ اردو شاعری میں غزل سے کسی طرح رشتی نہیں۔ اس میں حالی و شبلی کے بعد اسماعیل، اکبر، چکیت، نیال، سلیم، سرور جہاں آبادی، شوق قدوائی اور بے نظیر شاہ وغیرہ کے نام متنازع ہیں۔ ان کے یہاں ایک نیا ذہن ایک نیا احساس اور ایک نیا جذبہ ملتا ہے۔ ان میں انتہا پسند کوئی نہیں اور اکبر تو قدامت پرست اور تنگ نظر ہیں۔ مگر پچاس برس پہلے کے شاعران کا کلام سنتے تو حیران رہ جاتے۔ وطن سے محبت، وطن کے ماضی کی سنہری تصویریں۔ اس کی تانوں بھری تہیں، اور ٹھنڈی ہوائیں، اس کے پہلے تے ہوئے میدان، اور گنگنا تے ہوئے دریا۔ ہر شاعر کے دل میں بسے ہوئے ہیں معلوم ہوتا ہے کہ ان چیزوں کو جو صدیوں سے یہاں موجود تھیں، لوگوں نے پہلی دفعہ دیکھا ہے۔ اور واقعی اس ملک کے بانیوں کو اپنے وطن کی محبت کا یہ احساس پہلی دفعہ اتنی شدت سے ہوا تھا کہ اس کی ایک مشت خاک کے بدلے بہشت بھی لینے کو تیار نہ تھے۔ یہ احساس مغربی تعلیم کا بھی نتیجہ تھا اور ہندوستان کی سیاسی جدوجہد کا بھی۔ ان لوگوں کے لئے جن کی آنکھیں صرف اندر کی طرف کھلتی تھیں اور جو صرف اپنے من کی دنیا میں ممت رہتے تھے، یہ فطرت کا مشاہدہ اور ماحول کا مطالعہ کچھ نیا یا سنا تھا اور نیا ہونے کی وجہ سے کچھ عجیب بنا۔ اس دوران میں جتنی نظمیں مقامی اثرات کی حامل ہیں۔ شاید نظیر کے بعد کسی حد میں بھی نہیں۔

ایک طرف اسماعیل، چکیت، بے نظیر اور سرور جہاں آبادی اس نئی ہندوستانیت کی مصوری کر رہے تھے، دوسری طرف اکبر جہاں آبادی ہندوستانیت یا مشرقیت کے پرستار تھے۔ مغربی تہذیب کے طوفان سے اسے محفوظ رکھنے کی کوشش کر رہے تھے۔ ایک اپنی وضع کو بدلنا چاہتا تھا، دوسرا اس پر قائم رہنا چاہتا تھا۔ اکبر کی شاعری میں طنز و طراقت کی بڑی بلند پایہ مثالیں ملتی ہیں۔ مگر ان کی شاعری ایک ٹریجڈی ہے۔ ان کے یہاں خندہ نہیں اصل میں گریہ ابر بہار ہے۔ ان کے فشر اپنے اندر ایک قہری المیہ داستان رکھتے ہیں۔ مشرقیت کا یہ پرستار، ہر چیز کو جذبات کی بینک سے دیکھتا تھا اور ہر نئی چیز کے سلسلے سے بھڑکنا تھا۔ اس نے ساری عمر بتوں کے عشق میں گزاری تھی اور آخر میں باخدا رہنا چاہتا تھا۔ مگر اب اس کے راستے میں مغربی تہذیب داخل ہوتی تھی۔ اگر یہ تو معلوم ہو گیا تھا کہ نہ ملتی نہیں آئی ہوئی۔ مگر پھر بھی اس نے مغربی تہذیب، مغربی معاشرت اور مغربی سیاست پر ایسے وار کئے کہ مغربیت کے غلات رد عمل جلد شروع ہو گیا۔ اکبر نے اپنے بعد اقبال کو چھوڑا، جو اگرچہ مغرب سے محبت کچھ لے چکے تھے۔ مگر اس سے بہت بیزار تھے۔ اور دوسری طرف ظفر علی خاں اور ظریف لکھنوی کو۔ ظفر علی خاں اگر سیاست سے فدا ہو رہے تھے تو وہ دوسرے اقبال ہو سکتے تھے۔ ہاں یہ صورت بھی دیکھنی سے غالی نہ ہو گا کہ اقبال سیاست میں گونزدادہ



پر رہا ہے تو وہ ظفر علی خاں کی سطح پر ستر آتے یا نہیں - ۹

اقبال کی شہرت یوں تو ترانہ ہندی، شکوہ جواب شکوہ شیعہ و شاعر، جیسی نظموں سے سارے ملک میں ہو چکی تھی۔ مگر اس وقت تک وہ درحقیقت مقلد تھے۔ ان کی وطنی شاعری حالی اور مخزن کی تحریک سے متاثر تھی۔ ان کی اسلامی شاعری کے مدس اور اکبر کے نشروں سے گو۔ گو ان کے فلسفہ اور مغربی تہذیب و تمدن کے مطالعے نے اس میں گہرائی، واقعیت اور ایک انوکھا پن ضرور پیدا کر دیا تھا۔ وہ اس وقت تک مقصور تھے۔ لیکن خضر راہ کی اشاعت سے وہ ذہنی آتش نشان اپنی اصل شان سے نمودار ہوتا ہے۔ جس کا نام اقبال ہے۔ خضر راہ بظاہر صرف عالم اسلامی کے انتشار اور جنگ عظیم کے تاثرات پر ایک دکھے ہوئے دل کی پکار ہے۔ مگر دراصل وہ ایک مفکر شاعر کا عہد نامہ جدید (NEW TESTAMENT) ہے۔ اس سے پہلے جنگ کا اثر ہندوستان میں کسی نے اتنا محسوس نہیں کیا تھا۔ اور نہ کسی نے اتنے اعتماد سے ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم "چھوڑ کر" آفتاب تازہ "کا خیر مقدم کیا تھا۔ سیاسی انجھنیں۔ اقتصادی مسائل، شہنشاہیت کے خلات جہاد، غرض وہ سب چیزیں جو ہماری زندگی کا جزو بن گئی ہیں۔ اقبال کے خضر راہ کے ذریعے سے ادب بنیں۔ اس کی مشیت انقلابی ہے۔

جنگ عظیم کے بعد ہندوستان میں ایک جذباتی سیلاب آیا۔ یہ سیلاب کچھ تو ان امیدوں کی وجہ سے پیدا ہوا۔ جو جنگ کے دوران میں ہندوستانیوں نے انگریزوں سے وابستہ کی تھیں، اور جن کے صلے میں انہیں رولٹ ایکٹ مارشل لا اور جلیان والا باغ ملا۔ اور کچھ ترک کی وجہ سے جذبات کے اس سمندر میں پورے ہندوستان نے ایک ساتھ غوطہ کھایا۔ اور اپنی رگ و پے میں ایک خاص توانائی محسوس کی۔ ایک بہتر دن کی خواہش، ایک نئے دور کی تلاش، ایک نئے نظام زندگی کی نوید صرت طلوع اسلام کے آخری بند ہی میں نہیں۔ ساری اردو شاعری میں ملنے لگتی ہے۔ ہمارے شاعر اب ہوگا "اور کرتے تھے بجا" کریں گے "کے تصور سے مست ہونے لگتے ہیں۔ وہ اپنی آنکھیں افق پر گاڑے ہوئے ایک آنے والے زمانے کا جواب دیکھتے اور دکھانے لگتے ہیں۔ وہ اپنے سنہرے خوابوں کی دنیا میں پہنچ کر تھوڑی دیر کے لئے حال کی تلخیوں اور مایوسیوں کو بھی بھل جاتے ہیں۔ ان کی ذہنی زندگی کو غذا مغرب کے دے ہوئے تصورات سے ملتی ہے۔ مغرب آنکھیں آفاقی نظر دیتا ہے اور مجلس اقوام کا مریں بت ان کے سامنے پیش کرتا ہے۔ سوشلزم سائنس کے کرشمے، میکائیکی زندگی کی برکات، عورتوں کی آزادی، عام تعلیم کا نصب العین نوجوانوں کے ذہن کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ مغرب کی نعمتوں پر نظر جم کر رہ جاتی ہے۔ اس کی نعمتیں جو پوشیدہ ہیں۔ نظر نہیں آتیں۔ نئی نسل ذہنی اعتبار سے اور زیادہ مغربی ہوتی جاتی ہے اور مشرق اور مشرقیت سے بیزاری عام ہو جاتی ہے۔

اس کے بعد سے اب تک جو کچھ ہوا وہ ظہور ہو نہ ہو ہوش رُبا ضرور ہے۔ بیس سال کے تھوڑے عرصے میں زندگی کی رفتار تیز ہو گئی ہے۔ ذہن زیادہ حساس ہو گیا ہے۔ نفسیاتی شعور بڑھ گیا ہے۔ چیزوں کو توڑنے اور پھر سے جوڑنے کی شکیلی کرنے اور نئے بت بنانے کا شوق ہے۔ انقلابی تصورات صرف سیاسی مسائل ہی میں نہیں زندگی کے ہر شعبے میں دھنیں ہیں اور ساری دنیا ایک مرکز پر آگئی ہے۔ سائنس نے علمی دنیا ہی میں نہیں شعور شاعری میں بھی دخل پالیا ہے۔ جنگ عظیم سے پہلے کی ہر سکون مفاہیم ادب لطیف کی ذہنی عیاشی شروع ہوئی تھی۔ جنگ عظیم کے بعد اس کی جگہ برقی پسند کی نشلی تلوار نے لے لی ہے۔ الہلال اور شیکور کے ایک غلط تصور کی وجہ سے بلند آہنگ ترکیبیں رائج



ہو گئی تھیں۔ اب (اقبال کے باوجود) حالی کی طرف پھر رجحان ہونے لگا۔ قدیم غزل نے جس ماورائیت، تفسیر، تفسیرت الفرائیت، انانیت کا علم بنا رکھا تھا۔ وہ شکست ہوتا گیا۔ غزل میں وہ نفاست نہ رہی مگر جان زیادہ آگئی۔ اس کی وہ بندھی کی شریعت مگر مریض زبان جس میں زندگی کم تھی، روایات زیادہ اور جس کا رس پرانا ہونے کی وجہ سے تیزاب ہو گیا تھا بدلی اور اپنی آزادی کو محسوس کرنے اور کرانے کے لئے لوگوں نے زبان کے ساتھ خوب خوب بے اعتدالیاں کیں۔ وہ رعائیں اور صنعتیں، وہ اشارے اور کنارے جن پر ذوق جیسے شاعر جان دیتے تھے۔ اب کراہیت پیدا کرنے لگے۔ آزاد کا بیان ہے کہ ذوق نے ظفر کو ایک شعر دینے سے انکار کر دیا تھا۔ جس میں حرف یہ خوبی تھی، کہ آنکھ کو بادام سے تشبیہ دی گئی تھی یہ نیا مزاج ہمیں آجکل کی غزلوں اور نظموں سب میں مل جائے گا۔

راہوں، تصویروں اور آرزوؤں کی اس بھول بھٹیاں میں بھی جیسے ہم آجکل کی ادبی زندگی کہتے ہیں۔ بعض چیزیں صاف نظر آسکتی ہیں۔ مغربی شاہکاروں کے ترجمے مغربی طرز کی نظمیں، مغربی اسلوب کی نقائی اور مغرب کے اثر سے مشرقیت کا ایک نیا احساس، یہ سب ہمیں جنگ کے بعد بڑے جوش و خروش سے ملتا ہے عبدالرحمن بجنوری اور عظمت اللہ خاں دونوں بختگی کو نہ پہونچنے پائے جوانی میں ہم سے رخصت ہو گئے۔ مگر دونوں کا ہم پر بڑا احسان ہے جس کا پورا پورا اعتراف ابھی کیا نہیں گیا۔ شاید اس لئے کہ وہ باقی تھے۔ اور باقیوں کو لوگ سزا دیتے ہیں۔ انھیں پار نہیں پہناتے عظمت اللہ خاں نے رسمی غزل کے حالات حالی سے زیادہ سختی سے آواز بلند کی۔ انھوں نے اردو کے عرصہ کی اصلاح کی طرف توجہ رکھی۔ خود نئے طرز کی نظمیں لکھیں اور ان میں سے بعض ہماری شاعری میں ایک قابل قدر اضافہ ہیں۔ انھوں نے اور بجنوری نے تازگی اور جدت کی ایک لہر پیدا کی اور صرف انگریزی کی بجائے یورپ کے دوسرے ادبیات کی چاشنی بھی ملانی اردو میں سائبرٹ کو مقبول بنانے میں اختر شیرانی کا بھی حصہ ہے۔ جنہوں نے اپنی سلمیٰ کو زندہ جاوید کرنے کے لئے زیادہ تر یہی صنف پسند کی ترقی پسند ادب نے حال میں بے قافیہ نظم اور آزاد نظم (BLANK VERSE FREE VERSE) کی طرف جو توجہ شروع کی ہے۔ وہ اپنی رجحانات کا نتیجہ ہے جو گزشتہ بیس سال سے نمایاں ہو رہے تھے۔ یہ محض زبان سے ناواقفیت یا فن سے بے نیازی کی غماز نہیں ہے۔ اس میں بعض سہولتیں اور آسانیاں ہیں۔ اس میں خیال پر اتنی پابندی نہیں ہوتی۔ روانی اور تسلسل کے راستے میں اتنے بند نہیں ہوتے۔ ایک آواز کو گم کرنے کے لئے سیکڑ در سیکڑ روؤں کی اتنی آوازیں نہیں ہوتیں۔ جتنی فرد جہ غزل اور نظم میں ہوتی ہیں۔ ابھی یہ صنف اردو میں بالکل نووارد ہے اسے ہمدردی اور رواداری سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ اگر ہمارے شعرا کی فطرت ہم آہنگ ہو سکی۔ تو اس سے اردو کو یقیناً فائدہ پہونچے گا۔ ورنہ اپنے آپ ختم ہو جائے گی۔ فیض، راشد کے یہاں آپ کو اس کے بعض قابل قدر نمونے مل جائیں گے۔

میں نے ابھی اشارہ کیا تھا کہ مغرب نے ایک مخصوص طریقے سے ہماری مشرقیت کو ابھارا ہے۔ سجاد حیدر نے ترکی ادب سے ہمیں روشناس کرایا۔ ظفر علی خاں نے جنگ روس اور جاپان پر ایک ڈرامہ لکھا۔ مگر یہ اس مسعود مرحوم کی خوبی تھی کہ پیشہ درویش اور شاعر ہوتے ہوئے انھوں نے ہمارے آدمیوں اور شاعروں کو جاپان کی طرف متوجہ کیا۔ جاپان اور حال میں چین کے اصرار و سحر کا عکس بھی ہمارے ہاں ملنے لگا ہے۔

عظمت اللہ خاں صرف مغرب کے اثر کے نمائندے ہی نہیں۔ انھوں نے اور غالباً حالی نے سب سے زیادہ ہمارے شعرا کے طرز کو ہندی سے قریب کیا ہے۔ مقبول حسین احمد پوری، اندر جیت شرما، حفیظ، ساغر، انور سب کے یہاں ہیں ہندی کا



گہرا اور چاہوا اثر ملتا ہے۔ یہ سب غنائی شاعر ہیں۔ اور گیتوں کے لئے ہندی کے خزانے زیادہ موزوں ہیں۔ ان شعرا سے پہلے بھی ہمارے یہاں گیت اور دوہے تھے۔ مگر پہلے شاعر تفریح طبع کے طور پر کہتے تھے۔ ان کا مقصد محض قاور الکلامی ظاہر کرنا ہوتا تھا۔ ان شعرا نے غزلوں اور مرثیہ نظموں کے برابر گیتوں کو بھی مقبولیت عطا کی اور اس مقبولیت کو فلم اور ریڈیو اور گراموفون ریکارڈس نے اور زیادہ چمکایا۔ اور پھیلایا۔ جب ہماری فلموں میں اچھے گیت لکھے جاتے تھے گیس کے (آرزو و کھنوسی اور حشر کے یہاں بعض اچھے گیت ملتے ہیں۔ مگر عام طور پر ان کا ادبی معیار قابل اطمینان نہیں ہے) تو اس سے ہماری شاعری کو بھی فائدہ پہونچے گا۔

۱۹۳۲ء سے تقریباً ۱۹۳۲ء تک دور انگریزی ترجموں، گیتوں، بھجروں اور ہندی آمیز نظموں کا دور ہے ۱۹۳۳ء سے لیکر ملک میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوتا ہے گزشتہ سات آٹھ سال میں اس نے ہمارے ادب کو اپنے بھوں سے خاصا دہلا دیا ہے۔ مگر یہ ہم آتشگیر اتنے نہیں جتنے چٹھنے والے ہیں۔ NOT INCENDIARY BUT SCREAMING BOMBS ترقی پسندی کی تحریک ہر نئی تحریک کی طرح اپنے سوا ہر چیز کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہے۔ ورنہ ہمارے ادبی سرمائے میں ترقی پسند عناصر برابر کام کرتے رہے ہیں۔ اور کسی زمانے میں انھیں کوئی کچل نہیں سکا ہے۔ مگر اس غلو اور جوش کو نظر انداز کر دیا جائے تو اس کی وجہ سے ہمارے ادب میں بعض اچھی باتیں آگئی ہیں، اس نے ہمیں اپنی موجودہ، قانع، سست رو، تماشائی کی زندگی سے بیزاری سکھائی ہے۔ اس نے قحط سالی کا عکس پیش کیا ہے جو عشق کو بھی بھلا دے۔ اس نے ادب میں عوام اور جمہور کے دل میں دھڑکن پیدا کی ہے۔ اگرچہ بہت کچھ مغرب کی خوشہ چینی کرتی ہے۔ مگر بحیثیت مجموعی مغرب سے ہم ابھی بہت کچھ لے سکتے ہیں۔ اس نے سیکڑوں بے زبان لوگوں کو بولنا اور لکھنا سکھایا ہے، اس نے گھر گھر ادیب اور شاعر پیدا کر دیے ہیں۔ اس نے اپنے طور پر اردو ادب کو پھیلانے میں حصہ لیا ہے۔ اس نے ایک جذبے جوش اور تصور کی وحدت سے مدد لے کر۔ شاعری افسانہ نگاری اور تنقید کی دنیا میں بہت کچھ اضافے کئے ہیں۔ مگر انصاف کا تقاضہ ہے کہ اس تحریک کے بعض علمبرداروں میں بڑی سطحیت بڑی رعونت بڑی تنگ نظری بڑی قطعیت ہے۔ یہ زندگی کو سیاسی فارمولوں اور اقتصادی اصولوں کے سوا کچھ نہیں سمجھتے یہ اب سے دس سال پہلے جو کچھ لکھا گیا ہے اسے حرف غلط کی طرح مٹانا چاہتے ہیں۔ اور یہ ایک اچھے ادیب کے منصب کے خلاف ہے۔ ایک ذہنی غلامی سے نکال دو مری ذہنی غلامی میں انسان کو مبتلا کرنا چاہتے ہیں۔ یہ فن سے ناواقفیت کو آرٹ سمجھتے ہیں اور طوائف کو ہیروئن، یہ مذہب اخلاق اور تہذیب کو آثار قدیمہ کہتے ہیں۔ اور مارکس کو انسانیت کا "حرف آخر"۔

ہر تحریک اپنے پیروؤں سے پہچانی جاتی ہے۔ یہ بڑے افسوس کی بات ہے کہ اس تحریک کو چلانے والوں میں مبلغ نقیب، نعرہ لگانے والے بہت ہیں۔ ایسے لوگ کم ہیں۔ جو پروپیگنڈے اور آرٹ کے فرق کو جانتے ہوں۔ یہ چیز ایک مثال سے واضح ہو جائے گی۔

اقبال کے بعد ہماری جدید شاعری میں لوگ جوش کا نام لیتے ہیں۔ وہ فطرت کے عاشق ہیں مگر فطرت کا کام ان کے محبوب کے لئے پھولوں کی سچ تیار کرنا ہے۔ ان کی نظموں میں صبح و شام، برسات اور چاندنی رات، میکدے کی رات، اندھستان کی صبح بڑی دلکش تصویریں ملتی ہیں۔ ان کی تشبیہات جاندار پر شکوہ اور حسین ہیں۔ مگر ان کا عشق بازاری، ان کے جذبات شہوانی اور ان کا فلسفہ زندگی، رندانہ اور بواہوسانہ ہے۔ انھوں نے اپنی بیشتر نظموں کا مجموعہ ۱۹۳۵ء کے قریب مرتب کیا۔ اس لئے یہ یقین سے نہیں کہا جاسکتا کہ کب ان کی زندگی کی محفل میں انقلاب کی صدا پہنچی۔ اچانک یا تو



قاضی نذیر الاسلام کی نظموں کے ترجموں سے متاثر ہو کر یا اقبال کے ان خیالات سے جو پیام مشرق، زبور عجم اور جادید نامہ میں ملتے ہیں۔ جوش انقلاب کے ترانے گانے لگتے ہیں۔ کسان، مزدور، قلی، مہترانی، جامن دانی، گرمی اور دیہاتی بازار شباب کے نعروں اور بنادات کے دعوے، نقش و نگار کے بعد ہر مجموعے میں مل جاتے ہیں۔ ان نظموں میں بڑا جوش اور زندگی ہے۔ یہ بڑے خلوص سے لکھی گئی ہیں۔ مگر ان میں خیال کی گہرائی ناپید ہے۔ ان میں خطابت کا دم خم زیادہ ہے۔ وہ شہرت کم ہے جو اپنی ابدیت کی خاطر غم دھتے کی آندھی کے بجائے گداز قلب کی دھیمی آہ کو پسند کرتی ہے۔ پھر ان کی شاعری میں ان کی شخصیت اور زندگی کی طرح علیحدہ علیحدہ خانے ہیں۔ ابھی وہ زند ہیں، اور میکرے میں داد و عشرت فستق دے رہے ہیں اور ابھی کفر و ایمان کی پڑیاں چبا ڈالنے کا عزم کر رہے ہیں، ابھی مشیت اور خدا کے عنایت آواز بلند کر رہے ہیں اور ابھی حسین اور انقلاب کے عنوان پر مرثیہ لکھ رہے ہیں۔ وہ انقلاب اور زندگی کو ملانا چاہتے ہیں، حالانکہ دونوں میں ایک ازلی تضاد ہے۔ گند انقلابی نہیں ہوتا، نہ انقلابی رند ہونا گوارا کر سکتا ہے۔ جوش خیالات انقلابی رکھتے ہیں اور مشرب رندانہ۔

جوش کے اثر سے رندی، عریانی، تشبیہات کی فراوانی اور جذبات کا ایک طوفان۔ مذہب پر تمسخر، اخلاق سے بیزاری، موجودہ شاعری میں کافی راہ پائی ہیں۔ یہ کوئی اچھی بات نہیں۔ ان بچوں کی طرح جو ہر وقت اس ڈر کے مارے کہ کوئی انہیں چپت نہ لگا دے، خود مار پیٹ پر آمادہ رہتے ہیں۔ اس لئے ان کی شاعری میں جو دعوت ہے وہ ایک احساس کسری کی بناء پر ہے۔ کاش یہ کم ہو جائے تو ایک اچھا ذہنی توازن قائم ہو سکے۔

سوال کیوں ہے؟

سوال کیا ہے؟

سوال یہ ہے؟

# اقدار پٹنہ

## نئے سوالات، نئے موضوعات

- ☆ - "جدید ادب" کا "تنہا آدمی" "نئے معاشرے" کے دیرانے میں - ؟
- ☆ - "نئے معاشرے" میں اردو ادب نے کیا کھویا اور کیا پایا - ؟
- ☆ - "صالح جدیدیت" کا صحیح مفہوم کیا ہے اور اس کے مفید میلانات سے کس طرح استفادہ کیا جاسکتا ہے؟
- ☆ - "تنہا آدمی" کے محسوسات کس حد تک ترسیل کے محتاج ہیں - ؟

خود پڑھئے اور دوستوں کو خرید کر پڑھنے کا مشورہ دیجئے

سائز: ۱۰×۷ - صفحات: ۸۰ - فی شمارہ ایک روپیہ - سالانہ دس روپے (بارہ شمارے)

ایڈیٹر: ظفر اوکانوی

نشیمن - رمنا روڈ - پٹنہ - مگ



# معری اور آزاد نظم کا ارتقاء

(ڈاکٹر محمد حسن)

الفاظ خیالات کے پیکر بھی ہوتے ہیں اور اس کا نقاب بھی۔ ان کی بدولت شاعر جذبے کی شدت اور خیال کی تازگی کو نکھارتا ہے اور یہی الفاظ جب روایتی چلن سے الجھ پٹے ہو جاتے ہیں تو زندہ حقیقتوں کے بجائے مردہ خیال بندی کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، علم بیان کے اکثر شعبوں کا یہی حال ہے۔ قافیہ ہو یا تشبیہ واستعارہ جب خیال کا تابع نہ ہو بلکہ خیال کا بدل بننے لگے تو شاعری کے حق میں رحمت کے بجائے لعنت بن جاتا ہے اچھا شاعر وہی ہے جو لفظوں کی روایتی بے نیکی پر خیال کا مکمل اقتدار قائم کر سکے۔

احساس کے خلوص اور انفرادیت کو برقرار رکھنا آج کی شاعری کا اہم مسئلہ ہے۔ اردو شاعری میں یہ سوال غزل کی عظیم الشان روایت کی بنیاد پر اور بھی زیادہ پیچیدہ ہو گیا ہے۔ غزل نے ہندوستانی اور ایرانی ادبیات کی بدولت اپنی مخصوص روایت، مزاج، الفاظ اور تصورات معین کر لئے اور اس کے دور انحطاط میں جب خیال بندی اور پرانی باتوں میں بات پیدا کرنا ہی ہنر سمجھا جانے لگا تو اس کی دنیا اور بھی محدود ہو گئی، حالی نے اس مسئلہ کا حل اس طرح تلاش کیا کہ غزل کی اصلاح کی بجائے اسے خیال بندی سے نکال کر اخلاقی شاعری اور نچرل مفامین کی کھلی فضا میں آباد کیا جائے اور نظم نگاری کی نئی صنف کو اردو ادب میں متعارف کرایا جائے۔ حالی کو اس بات کا احساس ہو چلا تھا کہ وزن اور قافیے کے قدیم تصورات پر بھی نظر ثانی کرنے کی ضرورت ہے اور اسی لئے انھوں نے شاعری کے لئے وزن اور قافیے کے بجائے تختیں، تاثیر اور جذبات نگاری کو بنیادی اجزاء قرار دیا۔ وزن کے سلسلہ میں لکھتے ہیں:

”شعر کے لئے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسو راگ کے لئے بول جس طرح راگ فی حدفاہ الفاظ کا محتاج نہیں اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں۔ اس موقع پر جیسے انگریزی میں دو لفظ مستعمل ہیں ایک پوئٹری اور دوسرا دسی۔ اسی طرح ہمارے یہاں بھی دو لفظ استعمال میں آتے ہیں۔ ایک شعر اور دوسرا نظم اور جس طرح ان کے ہاں وزن کی شرط پوئٹری کے لئے نہیں بلکہ دوس کے لئے ہے اسی طرح ہمارے ہاں بھی یہ شرط شعر کے لئے بلکہ نظم میں معتبر ہونی چاہیے۔“  
(مقدمہ شعر و شاعری)

پھر محقق طوسی کے حوالے سے بتایا گیا ہے کہ ”عری اور سریانی اور قدیم فارسی میں شعر کے لئے وزن حقیقی ضروری نہ تھا۔ سب سے پہلے وزن کا التزام عرب نے کیا۔“ قافیے کے سلسلہ میں بھی حالی کا یہی خیال ہے گو وہ خود قافیہ کو چھوڑنے کے لیکن انھیں اس بات کا پورا احساس تھا کہ قافیہ کی قیدوائے مطلب میں غفلت انداز ہونی ہے۔“ لکھتے ہیں:

”یورپ میں بھی آجکل بینک دس یعنی غیر مقفی نظم کا بنسبت مقفی کے زیادہ رواج ہے۔ اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے جس سے کہ اس کا سننا کانوں کو نہایت خوش گوار معلوم ہوتا ہے اور اس کے پڑھنے سے زبان زیادہ لذت پاتی ہے مگر قافیہ اور خاص کر ایسا جیسا کہ شعرائے عجم نے اس



کو نہایت سخت فیتروں سے جکڑ بند کر دیا ہے اور پھر اسی پر ردیف اضافہ فرماتی ہے۔ شاعر کو بلاشبہ اس کے فرائض کے ادا کرنے سے باز رکھتا ہے جس طرح صنایع لفظی کی پابندی منہی کا خون گرد جتی ہو اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید اولے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔

اور اس خلل اندازی کو انھوں نے اس طرح ظاہر کیا ہے :-

”شاعر کو بجائے اس کے کہ اول اپنے ذہن میں ایک خیال کو ترتیب دے کر اس کے لئے الفاظ مہیا کرے سب سے پہلے قافیہ جو زیرِ کونا پڑتا ہے اور پھر اس کے مناسب کوئی خیالی ترتیب دے کر اس کے ادا کرنے کے لئے ایسے الفاظ مہیا کئے جلتے ہیں جن کا سب سے اخیر جزو قافیہ مجوزہ قرار پاسکے کیونکہ ایسا ذکر سے تو ممکن ہے کہ خیال کی ترتیب کے بعد کوئی مناسب قافیہ ہم نہ پہونچے اور اس خیال سے دست بردار ہونا پڑے۔“

مولانا محمد حسین آزاد اور ان کے رفقاء نے قافیہ سے بے اطمینانی کا تو اس قدر واضح اظہار نہیں کیا لیکن نظم نگاری کے ذریعہ نئے طریقہ اظہار کی تلاش کی۔ تشبیہ و ترمیم کے بجائے تمثیل نگاری اور منظر کشی اور تسلسل بیان سے نظم کا نیا شعری پیکر بنایا۔ غزل کی اصلاح بھی ہوئی اور نظم نگاری کا چلن بھی عام ہوا لیکن نئی نسل کے آتے آتے یہ دونوں ذرائع اظہار بھی ایسے پڑنے ہو گئے تھے کہ خیال کا پیکر بننے کے بجائے سخن کا پردہ ہونے لگتے تھے۔

”آزاد نظم“ اسی احساس کی منظر ہے آزاد نظم لکھنے والوں کو اس بات کا احساس نہ تھا کہ قافیہ اور ردیف کی پابندی کے ساتھ بھی اچھی اور نئی شاعری کی جا سکتی ہے لیکن وہ یہ بھی جانتے تھے کہ روایت نے قافیہ کو غیر ضروری اہمیت بخش دی ہے اور اکثر شاعر کا ذہن اپنے منہی کو بھول کر قافیہ کی مناسبات میں گم ہو جاتا ہے۔ ملاوہ بریں دو اور چیزیں سے بھی قدیم شاعری کی ترتیب میں تبدیلی کا احساس پیدا ہوا۔ ایک اس بنا پر کہ ہماری مروجہ بحر میں ہمدی قوی موسیقی سے کوئی ربط نہیں رکھتیں۔ اگر قومی موسیقی قوم کے مزاج کی آئینہ دار ہوتی ہے تو ہماری شاعری اور ہندوستانی موسیقی کے نظام میں گہرے رابطے قائم ہونے ضروری ہیں۔ اس احساس کا پرتو عظمت اللہ خاں سے لے کر علامہ اقبال اور آزاد نظم لکھنے والے شاعروں تک ملتا ہے دوسرے ہماری آراستہ شاعری نے خواہ وہ نظم میں ہو یا غزل میں اپنی دنیا رومرہ کی بول چال سے الگ بنالی تھی۔ شاعرانہ تمایلوں اور تشبیہوں نے شاعرانہ زبان کو عام بول چال کی زبان سے علیحدہ کر دیا تھا۔

(۲)

اس میں شک نہیں کہ اس سے قبل بھی قدیم اور جدید دونوں زمانوں میں وزن، بحر اور قافیہ کے استعمال میں نئے تجربے ہوتے رہے ہیں۔ مختلف مدت پسند شاعروں نے اپنے دور کے مروجہ بحر و وزن کے بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے۔ مغربی ادبیات میں تو آزاد نظم کی روایت بڑی پرانی ہے۔ ڈاکٹر جاسٹن جیسو اصول پرست نقادوں کی مخالفت کے باوجود آزاد نظم انگریزی شاعری ہی میں نہیں بلکہ شاعری میں ایک بلند مرتبہ حاصل کر چکی تھی۔

انگلستان کے اعلیٰ ترین شاعر مترئی نظم کو ذریعہ اظہار بنا چکے ہیں۔ خود شیکسپیر نے اپنے ڈرامے میں بول چال کی زبان سے قریب ہونا چاہتا ہے یا تقریر اور خطابت کے جوہر دکھاتا ہے تو آراستہ متغلی شاعری کے بجائے بلینک درس کا استعمال کرتا ہے ڈرائیڈن نظم مترئی میں پابندیوں کے کم ہونے کی شکایت کرتا ہے اور اس بات کا اندیشہ ظاہر کرتا ہے کہ شاعر نظم مترئی لکھتے وقت زیادہ لفاظی اور غیر ضروری طور پر باتونی ہو جاتا ہے۔ اس کا قول ہے :-

“The great easiness of blank verse renders the poet too luxuriant.”



## Dryden: "Preface to the 'Rival Ladies'."

گو بلینک ورس کا رواج کافی پرانے لیکن فیری ورس یا آزاد نظم کی روایات انگریزی ادبیات میں بھی نو عمر ہیں۔ اس قبیل کے تجربے کرنے کا خیال ابتدائی شکل میں ہاپکنس، پیٹرس، فی ای ہلم (Hulme) کے کلام میں ملکتے اور بعد کو آڈرپاؤنڈ اور ٹی ایس ایلیٹ کے زیر اثر اس نے ایک ادبی میلان کی شکل اختیار کر لی۔ اس میلان کو ان مختلف فنی اور ادبی تحریکوں سے بڑی تقویت حاصل ہوئی جو اس دور میں سویرنزم، دادا ازم، ایجوگم، کیوبزم، فیوچرزم کے نام سے عام ہوئیں۔

ایجوگم (یا تصویریت کی تحریک) نے مسئلہ میں اپنا ادبی منشوران الفاظ میں مرتب کیا تھا:-

(۱) ہم عام بول چال کی زبان استعمال کریں گے مگر ہمیشہ مناسب ترین لفظ کا انتخاب کریں گے اور محض آرائشی الفاظ سے پرہیز کریں گے۔  
(۲) ہم نئے آہنگ پیدا کریں گے جن سے نئی کیفیات (موڈ) کی ترجمانی ہو سکے۔ ہم مرث آزاد نظم ہی کو شاعری کا واحد ذریعہ اظہار قرار دینے پر اصرار نہیں کرتے لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعر کی انفرادیت کا سب سے بہتر اظہار آزاد نظم میں ہو سکتا ہے روایتی اصناف میں نہیں۔

(۳) ہم موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی دیں گے۔

(۴) ہم الفاظ کے ذریعے تصویر کھینچنے کی کوشش کریں گے۔ ہم مقصود نہیں ہیں لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعری کو مخصوص مناظر اور خیال کو بعینہ پیش کرنا چاہیے۔ مبہم اور عام باتوں کے بیان تک محدود نہ رہنا چاہیے۔

(۵) ہم ایسی شاعری پیش کریں گے جو صاف اور واضح ہو۔ غیر واضح اور مبہم نہ ہو۔

(۶) آخر میں یہ کہنا ضروری ہے کہ ہمارا عقیدہ ہے کہ توجہ کی مرکزیت ہی شاعری کی روح ہے۔

امپریشن ازم (تاثریت) نے اس بات پر زور دیا کہ ہمیں ان تمام فلزات (atoms) کو جو ہمارے ذہن سے گزرتے ہیں اسی ترتیب کے ساتھ ادب میں محفوظ کر لینا چاہیے اور پھر اسے بظاہر غیر مربوط ادب کے ترتیب نقشے کی مدد سے اس رابطے کا پتہ لگانا چاہیے جو ہر نظر

۱۵ اصل عبارت یہ ہے:-  
"Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness."

۱۶ اصل عبارت یہ ہے:-  
"Break the myth of the directness of speech. The essence of poetry with us, in the age of stark and unlovely activities, is a stark directness, without a shadow of a lie, or of deflection anywhere. Every thing can go, but this stark, bare, rocky direction of statement, this alone makes poetry today." (Letter to Catherine Carswell)



یہاں شاعر کو ہمارے شعور سے حاصل ہے۔ پھر تاثریت کے سبب لازم (یا علامت پسندی) کی شکل میں ایک نیاروپ اختصار کیا اور آہستہ آہستہ شاعری کی ہانگ ڈور لا شعور کے ہاتھ میں آگئی۔ اس عمل کو سوریلزم کی اس تحریک نے پورا کر دیا جو لندن میں سوریل تصویروں کی منائش سے شروع ہوئی۔ انڈر کے برتانیہ کی سرکردگی میں اس تحریک کی بنیادی کتاب شائع ہوئی۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے مسئلہ میں اس تحریکوں کو اس طرح بیان کیا تھا:

”آہنگ کو توڑ کر دو سطر بات کو براہ راست کہنے کا انداز ہاتھ سے دہلے دو۔ ہمارے لئے شاعری کی روح یہی تھی کہ اپنی اور براہ راست انداز ہے خصوصاً اس سنگین اور غیب جبین حقیقتوں کے عہد میں یہی تھیں اور نئی سچائی اصل ڈو ہے جس میں جبروت یا غیر متعلق ہر پھر کا ہلکا سا پرتو بھی نہ ہو۔ ہر شے نظر انداز کی جاسکتی ہے مگر نئی، تیکھی، صفت راست گوئی ایسی شے ہے جو شاعری کو شاعری بناتی ہے۔“ (حاشیہ: چھپے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیے)

(دیکھئے: سوریل کا سربل کے نام خط)

جائزے سے پہلے (George Hurrell) نے سوریلزم پر مضمون لکھے ہوئے رجسٹر اور اپالوٹس کی طرف اس لئے تعریف کی ہے کہ شاعری اور زندگی دونوں سے اپنے رشتے منقطع کرتے ہیں اور انہیں شاعری کو ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالتے ہیں اور اپنی تصویروں کے حسن کے نفرت کرنے میں وہی کمال حاصل ہے جو شعریت اور غیر شعریت کی نفی کرنے اور زبان اور خیال کے پراسرار نظم میں گہری تحقیقات کرنے میں حاصل ہے۔ اور یہی وہ مواد ہے جس پر زیورچ میں مسئلہ میں زراٹے واوا ازم کی بنیاد رکھی۔

اس طریقے پر آزاد نظم کی نشوونما ایک ایسے دور کی شاعری کے ساتھ ساتھ ہوئی جو منویت کے اعتبار سے بڑا تشکیک پسند اور مایوس تھا۔ ہارٹ گرین کے حوالے سے اس مسئلہ کو اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے:

”آج کے شاعر کے سامنے سب سے دشوار سوال یہ ہے کہ دنیا ایک تہذیبی انحطاط سے نکل کر انسانی اقدار کی نئی ترتیب تک پہنچنے والے دور میں ہے اور ایسی بہت کم اصطلاحیں اور الفاظ باقی رہ گئے ہیں جو مشترک ہوا عام طور پر ایک ہی تصور کو ظاہر کر سکیں جن میں وزن ہوا اور ایک ہی روحانی عقیدے یا لہر کو سب کے سینوں میں بیدار کر سکیں۔“

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعری سماجی آہنگ سے دور ہوتی جا رہی تھی اور اس میں خودی، تنہائی اور کلیت جگہ پالنے لگی تھیں۔ آزاد نظم کا عروج اسی دور میں ہوا جب شاعر کا دشمن سماجی قیود سے بچ کر لا شعور کی آواز کی اور انفرادی دنیا کی ساری گھٹن اور شکست خوردگی کو کاغذ پر اسی بے ترتیبی کی حالت میں انڈرل دینا چاہتا تھا۔ اور آزاد نظم نے اس خواہش کو کسی حد تک پورا کیا اس دور کی آزاد نظم عام طور پر اسی قسم کے غیر سماجی جذبات کا آئینہ بنی رہی گو بعد کو اس میں ایسی آوازیں بھی پیدا ہوئیں جن میں سماجی آہنگ موجود تھا۔

(۱۳)

لہذا شاعری میں بحر کے تجربوں کی کئی نوعیتیں تھیں۔ ایک طرف وہ تجربے تھے جو مولوی سمیل میرٹھی اور مولانا خرم نے کئے تھے جن میں صرف قافیہ کا التزام نہیں رکھا گیا تھا مگر تمام تراشیدہ کے ارکان کی تعداد برابر ہوتی تھی۔ دوسرے وہ تجربے تھے جو ردماوی مزاج کے شعراء نے اپنی نظموں میں موسیقی کی نئی ترتیب قائم کرنے کے لئے اختیار کئے۔ قافیہ کی تنظیم ذرا مختلف طریقے پر کی گئی یا نئی اور بھولی بسری بحر میں استعمال کی گئیں۔ مثلاً اختر شیرانی کی یہ بحر:



سکوت شب میں اک حسین ناز میں کہ دل میں موجزن ہوئے رقص ہے  
کہ جس کے رقص ناز سے فضلے نیل گوں بنی ہوئی ہوئے رقص ہے  
سائیت کا رواج ہوا حقیقت جانندہ صری اور ساغر نظامی نے رواں اور مترنم بحر دس کے تجربے کئے۔

تیسرے تجربے کی نوعیت البتہ ان سب سے مختلف تھی۔ ن۔ م۔ راشد اور تقصدتی حسین خاندن نے قافیہ اور ارکان کی نئی ترتیب پر زور دیا اور مصرع کا ایک نیا تصور رائج ہوا۔ راشد نے نظم معری اور آزاد نظم کے امکانات کو واضح کیا۔ یہ تسلیم کرتے ہوئے کہ قافیہ شاعر کا مددگار ہے یہ بتایا "یقیناً ایک ایسی لاشی کی مانند ہے جو شاعر کی حفاظت تو کر سکتی ہے مگر جب تک شاعر اندھا نہ ہو اس وقت تک اس کو راستہ نہیں دکھا سکتی راشد نے ایک اور جگہ لکھا ہے:

"قافیہ میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ یہ ادنیٰ شاعروں کے ہاتھوں میں نظم کے اندر ترنم اور مصرعوں کے باہمی ربط و اتحاد پیدا کرنے کے لئے سب سے زیادہ سہل الحصول ذریعہ بن جاتا ہے حالانکہ بسا اوقات یہ ترنم اور مصرعوں کا ربط و اتحاد سطحی اور نظم کے دوسرے عیوب کا محض پردہ پوش ہوتا ہے۔ کوئی ادنیٰ شاعر سکند قافیوں کی بخشی ہوئی سہولت سے استفادہ کرنے کی ترغیب کو نہیں روک سکتا حالانکہ یہی ترغیب اکثر اس کی تباہی کے لئے راہیں صاف کرتی ہے۔"

لیکن ارکان کی ترتیب کے اعتبار سے راشد کے کلام میں بہت کم انقلابی تبدیلیوں کا پتہ چلتا ہے۔ وہ عام طور پر پوری نظم کی بنیاد ایک ہی بحر پر رکھتے ہیں اور مصرعوں کی تقسیم میں اسی طرح ارکان کو کم و بیش کرتے ہیں کہ دو یا تین حصوں کو ملا کر ایک مصرعہ کا آہنگ حاصل ہو جائے۔ آزاد نظم لکھنے والوں نے مصرعوں کی تقسیم کو بھی بدل دیا۔ نظم کے ایک مصرعہ کو توڑ کر کسی کے مصرعوں میں تقسیم کر دینے کے بجائے آزاد نظم لکھنے والوں نے ارکان کی تقسیم ہر مصرعہ کے لحاظ سے جداگانہ قائم کی اور بہتیت کے اس تجربے کے سب سے بڑے علم بردار میراجی کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر راشد کی نظم کا ایک اقتباس دیکھئے:

ایشیل کے دورافتادہ شہستانوں میں بھی

میرے خوابوں کا کوئی رد و مال نہیں

[ کاش اک دیوارِ ظلم  
میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو ]

[ یہ عماراتِ قدیم  
یہ خیاباں، یہ چمن، یہ لالہ زار ]

[ چاندنی میں فوجِ خواں  
اجنبی کے دستِ غارت گرے ہے ]

خطوط وحدانی کے اندر دیئے ہوئے مصرعوں کو اگر ایک سطر میں لکھ دیا جائے تو شروع کے مصرعوں کے ارکان حاصل ہو جائیں گے اس کے مقابلہ میں میراجی کی نظم "اوپنجا مکان" کا ایک اقتباس دیکھئے:

بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لٹکے ہوئے استاد ہے تعمیر کا اک نقش عجیب  
اسے تمدن کے نقیب!



تیری صورت ہے مہیب  
 ذہن انسانی کا طوفان کھڑا ہے گویا  
 دھل کے لہروں میں کئی گیت سنائی مجھے دیتے ہیں مگر  
 ان میں اک جوش ہے سب کا فریاد کا اک عکس و راف  
 یہاں کسی بھی دو مصرعوں کو ملا کر ارکان کی ابتدائی تعداد حاصل نہیں کی جاسکتی۔

(۴)

راشد کی شاعری میں فکری عنصر کا انکار ممکن نہیں۔ ان کے احساسات اور تصورات بلاشبہ قدیم روایتی اور سکہ بند تصورات سے مختلف ہیں۔ ان کا احساس پرایا نہیں ہے اور ان کے تاثرات خلوص سے جاری نہیں ہیں۔ علاوہ بریں راشد کو آزاد نظم میں قافیہ کی مدد کے بغیر برقرار رکھنے کا جو فن آگاہ ہے ان کے ہم معروض میں بہت کم اس پر قادر ہیں۔ وہ آزاد اور معرئی نظم کو پورے ضبط و احتیاط کے ساتھ برت سکتے ہیں۔ لیکن ان کے انکار میں کلیتہً انفرادیت پسندی کی گھٹن اور جزئی کا انداز ملتا ہے انھوں نے بھی نظم معرئی اور آزاد نظم کو اسی قسم کے جذبات کے لئے ذریعہ اظہار بنایا جو مغرب میں اس نئی صنف کے ساتھ وابستہ ہو گئے تھے۔

راشد کی شاعری میں وہ سادہ اور تیکھا براہ راست انداز موجود نہیں ہے جس پر ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے اس قدر زور دیا ہے اس کے علاوہ ان کی شاعری شعری زبان کو بول چال اور روزمرہ کے قریب نہ کر سکی۔ انھوں نے قدیم تصورات سے اکثر کام لیا ہے اور پرانی علامتوں کے استعمال سے کبھی دریغ نہیں کیا۔ درپے کا نشانے، چرخ گرداں اور محفل کی پُرانی تلمیحات انھوں نے اسی ٹھاٹھ باٹ کے ساتھ برتی ہیں۔ گو اس کے باوجود ان کی شاعری کی عام فضا خیال کے اعتبار سے قدیم مشرقی شاعری کے بجائے مغربی تصورات سے قریب تر ہے۔ راشد کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے سکہ بند تصورات کے حلقے سے نکل کر خیال کی تابانی پیدا کی۔ وہ احساس کا بے ساختہ اظہار چاہتے ہیں۔ راشد نے عصر حاضر کے جذباتی مسائل کو صرف نئی ترکیبوں اور علامتوں سے حل نہیں کیا، بلکہ احساسات کی پوری شدت کے ساتھ انھیں بے نقاب کیا۔ راشد کی شاعری حیات کے بائے میں چند بنیادی مسائل سے بحث کرتی ہے ایلیٹ نے اپنی شاعری کے بائے میں کہا ہے کہ:-

”یہ دراصل حکومت کی تنقید نہیں ہے بلکہ ایک تہذیبی نظام کے جواز کے سلسلے میں شک شبہ کا اظہار ہے۔“

راشد کے کلام میں ایسی ہی کلیت اور تشکیک کا لہجہ بار بار ملتا ہے۔ زندگی کیا ہے؟ آیا وہ ان حسیات کا خزینہ ہے جو انسان کا جسمانی وجود حاصل کرتا رہتا ہے یا کوئی روحانی تصور ہے جسے افلاطونی ماورائیت یا مذہبی سریت کی شکل میں سمجھا جاسکتا ہے؟ اس سوال کا جواب راشد کی شاعری میں پہلی صورت میں ملتا ہے۔ روح اور جسم کے آہنگ کا وہ پوری طرح قائل ہے اور روح دراصل ان حسیاتی ہیجانات اور جسمانی نشاط کے لمحوں ہی کا نام ہے جن سے انسان روزمرہ کی زندگی میں دوچار ہوتا ہے اور اس جسمانی نشاط کو مشرقی اخلاق نے گناہ سے تعبیر کر رکھا ہے۔ اس راستے سے وہ نیکی اور بدی کی نئی اقدار تک پہنچتا ہے:-

روح تو اظہار ہی سے زندہ و تابندہ ہے

ہے اسی کی یاد سے حاصل مجھے قرب و میت

روح کا اظہار کیسے بھول جاؤں؟! (اظہار)

تیری پیکر میں جو روح زیت ہے شہنشاہ



وہ دھڑکتی ہے مقام و وقت کی راہوں سے دور

بے گناہ مرگ و خنزاں !

ایک دن جب تیرا پسیر خاک میں مل جائے گا

زندہ و تابندہ رہے گی اس کی گرمی اس کا نور  
(اظہار جاوداں)

آسمان دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک

آ اس خاک کو ہم جسلوہ گیر راز کریں !

روحیں مل سکتی نہیں ہیں تو یہ لب ہی مل جائیں

آ اسی لذت جاوید کا آفاذ کریں !  
(اتفاقات)

بعد کی کچھ نظموں میں لذت گوشتی کی یہ لہر اجتماعی یا بوسی کی شکی اختیار کر لیتی ہے گو "زنجیر" اور "نئی کرن" میں امید کا ہلکا سا پرتو ملتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی رآشد کی شاعری میں خدا کا وہی احساس ہے جس کی ترجمانی ایلٹ کی نظم *Waste Land* "بخر زمین کرتی ہے" میرا جی نے اس قدر ذہنی کرب کو فرانسیسی انخطاطیوں کے بیچ پر حل کرنا چاہا انہوں نے خود اعتراف کیا ہے:-

"موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش — سیاسی، سماجی اور اقتصادی — نے جو انتشار نوجوانوں میں

پیدا کر دیا ہے وہ بالخصوص میرا مطلع نظر رہا ہے اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشاں خیالی

کو جنسی رنگ دے دیا۔"  
(میری بہترین نظم "مرتبہ حسن عسکری" ص ۱۸۵)

انہوں نے تہذیب اور شعور سے راہ فرار اختیار کی فرآئڈ کے زیر اثر انہوں نے اپنی شاعری کا موضوع حقیقی جنس کو قرار دیا اور شعور کی دنیا سے بھاگ کر لاشعور اور منتشر احساسات کی بوقلمونیوں میں پناہ لی۔ یہ دنیا صاف انخطاط اور اپنی آواز میں بولنے کے بجائے اشاروں اور سرگوشیوں میں بات کرتی ہے اور یہی سرگوشی اور ایمائیت کی آواز میرا جی کی شاعری ہے۔

میرا جی کی نفس مغمون اور ان کی ایمائیت پر تنقید کی جاسکتی ہے لیکن اس کا انکار ممکن نہیں کہ میرا جی نے شاعری میں ظاہری لیب پوت کی جگہ اصل احساس اور ذاتی، براہ راست تجربے کے خلوص کو اپنایا۔ میرا جی شاعری اس لئے کرتے تھے کہ شاعری ان کے لئے ایک ضرورت تھی انہیں چند احساسات کو خارجی شکل دینا تھی تاکہ ان کے سینے کی گھٹن اور جذبات کا زور اظہار کا راستہ پاسکے اور انہیں تسکین حاصل ہو جائے ان کی شاعری مریض کے ہاتھ کی میا کھی ہے۔ آرائش کی چھڑی نہیں ہے۔

ابہام اور اشاریت کے باوجود میرا جی نے نفس مغمون پر زور دیا اور بیان کو طبع کاری اور روایتی سجاوٹ کو نظر انداز کر دیا۔ انہوں نے رآشد کی سہائی ہوئی مشرقی محفل کے آداب سے بھی انحراف کیا ان کی بزم سہائی اور پر تکلف نہیں ہے بلکہ پکاسو کی تصویروں اور جاز کے نغموں کی طرح مضطرب اور بظاہر غیر مرتب ہے۔

"اونچا مکان کا ایک اقتباس ہے:-

اپنے اعصاب کو آسودہ بنانے کے لئے

بھول کر تیر گئی روح کو، میں آپہنچنا

اس بلندی کے قدم میں نے لئے



جس پر تو سینکڑوں آنکھوں کو چمکتے ہوئے استوار تھتا ہے  
ترے بائے میں سندھی تھیں لوگوں نے مجھے  
کچھ حکایات عجیب

اس شعر کی سی directness کا مقابلہ رافیل کے اس بند سے کیجئے :-  
جاگ مے شمع شبستان وصال  
مغفل خواب کے اس فرش طرناک سے جاگ  
لذت شب سے ترا جسم ابھی چھو سہی  
امری جان امرے پاس وہ پیچے کے قریب  
دیکھ کس پیلے انوار کھر جوتے ہیں  
سجھ شہر کے سیناروں کو  
جن کی رفت سے مجھے

اپنی برسوں کی متن کا خیال آتا ہے (وہ پیچے کے قریب)

میراجی کی قہلیں گو بظاہر بے ترتیب ہیں لیکن ان میں موسیقی اور آہنگ کا بڑا سلیقہ ہے۔ ان کی شاعری رجسٹریا امریکی شاعری ای ای کمنگز (E.E. Cummings) کی طرح لاشعور کی داستانیں ضرور ہیں لیکن ان داستانوں کے بیان کرنے میں ربط اور ترتیب کو اتنے نہیں جانے دیا گیا ہے۔ ایمائیت میراجی کا مخصوص ذریعہ اظہار ہے اور وہ علامتوں کے ذریعہ جنس کے ٹریسے میٹھے تصورات کو پیش کرتے ہیں۔ بادل، سمندر، لباس، فیلڈ ان کے کلام میں مختلف جنسی اور نفسیاتی علامتوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ میراجی کا نظریہ حیات بھی بڑی حد تک ہیجانانی ہے اور وہ انہی ہیجانات کو اصل حیات قرار دیتے ہیں کیونکہ انسان کے لئے زندگی کے بائے میں علم حاصل کرنے کا واحد ذریعہ احساس و ہیجان ہی ہے۔ ایک نقاد نے آزاد نظم کی تعریف اس طرح کی ہے: "آزاد نظم قدیم و غور کو پھر سے حاصل کرنے کی کوشش ہے الفاظ کو اس قدر پھیلاؤ کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے کہ ان کی معنویت کو صرف دنجے کے اصولوں سے نہ جکڑا جاسکے بلکہ یہ الفاظ جذبے اور احساس تک رہنمائی کر سکیں جیسے کہ قبائلی انسان زبانی اشاروں، آواز کے آثار، چہرہ ہاؤ کے ذریعہ یا خیال کو کسی علامت کے ذریعہ سے ظاہر کرتا تھا اور اس کو مخصوص نام نہیں دیتا تھا"۔

"Free verse is an attempt to recapture the old  
abandon, to use words so loosely that one cannot pin down the  
content to grammar and alphabet, but can catch the urge and  
impulse as did primitive man through verbal gestures, the  
modulation of the voice and by symbolising the idea without  
expressing its name" H.V. Ronth: English Literature  
and Ideas in Twentieth Century.



میراجی کے کلام میں الفاظ معنویت کے لحاظ سے نہیں آتے بلکہ اسٹاروں کی حیثیت سے آتے ہیں۔ علاوہ بریں اگر آزاد نظم کو ہیئت اور آہنگ کے اعتبار سے کسی نے پوسے طور پر برتا ہے تو وہ میراجی ہیں۔ گو ان کی شاعری بھی مایوسی، خلا اور نفسیاتی الجھنوں کے موضوعات سے نہکل سکی لیکن انھوں نے اس نئی صنف کو پروان چڑھانے میں بڑا کام کیا۔

ان کے تحت شعوری تجربے کی وقتی کامیابی نے نئی نسل کو بڑا متاثر کیا اور تختِ آرمیدی، قومِ نظر، مخمورِ جالندھری، کمال صدیقی اور دوسرے مشاعرہ اخلیت اور لاشعور کے اس خول میں اسیر ہو گئے۔ یہ سب ظفر نے اس حلقے سے نکل کر جلد ہی معری نظم کی طرف رجوع کیا۔ اور لاشعور کی پہنائیوں کے بجائے شعور کی مایوسی اور تنہائی کو بیان کیا۔ تختِ آرمیدی نے ہیئت اور مصرعوں کی ترتیب کو بڑی اہمیت دی اور ہندوستانی سنگیت کی راگِ مالا کو شاعری میں قضا اور موسیقانہ ترتیب کے ساتھ پیش کرنا چاہا لیکن لاشعور کی چھاپ ان کے کلام پر اس قدر گہری تھی کہ ان کی آواز عام فہم نہ ہو سکی۔

سلام پھلی شہری نے اس سلسلہ میں بہت سے تجربے کئے ان کی آزاد نظمیں کبھی رقص کی کیفیت کو اسی ترتیب اور مصرعوں کے انداز سے ظاہر کرتی ہیں کبھی معوری کے مختلف رنگوں کو نئے اسالیب میں اسیر کرتی ہیں اور کبھی اپنی نظموں میں مکالموں کی سی بے ساختگی اور لہجہ برقرار رکھنے کی کوشش کرتی ہیں۔ آزاد نظم سے یہ فائدہ اٹھایا جاسکتا تھا کہ اس کے آہنگ میں موسیقی کی دوسری ترتیب سمولی جائے اور اس فائدے کو سلام نے اکثر حاصل کیا ہے۔ جنگلِ کالج اور ان کی دوسری نظموں میں یہ نئی ترتیب برتی گئی ہے۔ فکر کے فقدان اور فلسفیانہ شعور کی کمی نے سلام کے تجربوں کو اعلیٰ حیثیت حاصل نہ ہونے دی۔ درنہ ممکن تھا کہ سلام کے تجربے آزاد نظم کو ایک نئی سطح تک لے جانے میں کامیاب ہوتے۔

آزاد نظم کو لاشعور اور کلبیت کے لہجے سے نجات پانے میں کافی وقت لگایا۔ یوں تو مخدوم کی نظم "اسٹائن کی آواز پر" اور اختر الایمان کی دو ایک نظمیں اس صنف میں شعوری احساس کی روشنی پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوئیں لیکن دھاکے کا رخ نہ موڑ سکیں البتہ سردار جعفری نے اس صنف کو نئے سلیپے میں ڈھال دیا۔

سردار جعفری کی شاعری نے آزاد نظم کو داخلیت سے نکال کر عصری مسائل کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ مایوسی اور محدودی کے بادل چھٹے۔ "بخیزمین" (Waste Land) کی نفسی نکل کر آزاد نظم کو زیادہ مثبت موضوعات کا سہارا ملا۔ سردار جعفری کی آزاد نظم راستہ اور میراجی کی روایت سے مختلف ہے اور انھیں اس بات کا احساس ہے کہ اس صنف کو ان دونوں شعرا سے مختلف جذبات کا آئینہ دار بھی بنایا جاسکتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ آزاد نظم کو محدودی، تنہائی اور کلبیت کے مترادف سمجھ لیا جائے۔

سردار جعفری نے آزاد نظم میں وسعت پیدا کی۔ انھوں نے کوشش کی کہ ہر موضوع پر اس صنف میں اظہار خیال کیا جائے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر موضوع کو اپنانے کی خواہش جس قدر مبارک ہے اسی قدر ہر موضوع کو شریعت کے سانچے پر تھما دینا ضرور ہے اور اس دشواری کو سردار جعفری بھی حل آسان نہ کر سکے۔

خارجی اور بیانیہ شاعری کے جوش میں سردار جعفری سادگی اور راست گوئی *directness* سے دور چلے گئے اور آزاد نظم نے سکے بند اندازِ آرایش کی طرف دوبارہ رجعت شروع کی۔ تشبیہ و استعارہ پھر مزاج شربنے لگے اور سیدھی سادی باتوں کو سجانے کا رواج پھر عام ہونے لگا۔ اس کا انجام یہ ہوا کہ خیال کی ندرت اور تابناکی سے توجہ ہٹ گئی اور اندازِ بیان کے خالص روایتی سجادہ بناؤ پر ساری توجہ مرکوز ہونے لگی۔ ایک ہی بیان پھیل کر تین تین چار چار مصرعوں کی وسعت اختیار کر گیا۔ اور خیال کی عمومیت کو صفت گری کے لباس پہنا کر خوب صورت بنانے کی کوشش ہونے لگی۔ اس طرح سردار جعفری کے کلام میں لفاظی خطابت اور غیر ضروری طوالت پیدا ہو گئی۔



اور ان کی نظموں سے وحدتِ تعمیر کا احساس جانکر ہر مثال کے طور پر سیلابِ چین کا ایک حصہ دیکھے۔ شاعر برقی رفتار لمحوں سے پوچھتا ہے "انقلاب اب کہاں ہے؟" ان کا جواب ہے:

"چین میں"

کوہِ مناروں سے آواز آئی

مرغزاروں

گر جتے ہوئے آبشاروں

دہکتے ہوئے لالہ زاروں سے آواز آئی

"چین میں چین میں"

واو یاں گونج اٹھیں

ندیاں چین کا نام لے کر سمدر میں دوڑیں

چین کا نام لے کر سمندر سے کالی گھسائیں اٹھیں

شرق اور غرب میں

چین کا نام بارش کے قطروں کی صورت میں پڑے

پسیاسی دھرتی نے اس نام سے اپنے لب ترکے

اور کسانوں نے کھیتوں کو سینچا

کوئٹہ میں نرم مٹی سے اس نام کو اپنے دل میں چھپا کر اگیں

اور یہ نام سو پھول بن کر کھلا ————— وغیرہ وغیرہ

اس لطافتی اور بے جا طوالت کا ایک اور بھی سبب ہے۔ سردار جعفری ہنگامی واقعات سے انسانی زندگی کی عام حقیقتوں تک پہنچنے کے بجائے صرف ان کی ہنگامی نوعیت پر اکتفا کر لیتے ہیں۔ موضوع کا ہنگامی ہونا فی نفسہ بُری بات نہیں ہے لیکن اگر اس موضوع کے سہارے سے شاعر عظیم تر اور عام انسانی سماجیوں تک نہ پہنچ سکے تو ہنگامی موضوع (TOPICAL) ادبی ہونے کے بجائے صحافتی اور سطحی ہو جاتے ہیں اچھی نظم الیکشن پر بھی لکھی جا سکتی ہے۔ اور اگر اس موضوع کے رشتے شاعر نے کائناتی مسائل سے ملا دیئے ہیں تو اس نظم میں عظمت کے نقوش بھی پیدا کئے جاسکتے ہیں لیکن اگر اس نظم کا مقصد محض الیکشن جیتنا ہے اور صرف خود کو اس وقت کے ہنگامی معاملات کو سمیٹنے تک محدود کرنا ہے تو پھر اس کی ادبی عظمت کا مجرد ہونا یقینی ہے صحافت اور سیاسی خطابت اسی چور و دراز سے داخل ہوتی ہیں۔

اس کا ایک دوسرا نتیجہ نکلا کہ سردار جعفری کی شاعری سیاسی واقعات کا آئینہ خانہ تو بن گئی لیکن اسی کے رشتے فلسفیانہ فکر سے مربوط ہوئے اگر سردار جعفری کی شاعری میں کسی واضح نظریہ حیات کو دھونڈا جائے تو اس کے نشانات مشکل سے ملیں گے۔ ایسا لگتا ہے کہ کائناتی مسائل ان کے احاطہ فکر سے دور ہیں۔

مربوط نقطہ نظر کی اس کمی کی وجہ سے ان کی مترنی اور آزاد نظموں میں خطابت کا ہجو آگیا اور اس لیے کہ بے نمکی سے بچنے کے لئے انھیں روایتی مرصع کاری سے کام لینا پڑا۔ قہیم (IMAGERY) پھر اختیار کی جانے لگی۔ اور تجربے کی براہ راست اظہار کی جگہ سجاوٹ اور بناوٹ بننے لگی۔ "قریباً" کا ابتدائی حصہ دیکھئے۔



ناگہاں شور ہوا  
 لوشبہ تاری غلامی کی سحر پہ ہونچی  
 انگلیاں جاگ اٹھیں  
 بربط و طاؤس نے انگڑائی لی  
 اور مطرب کی ہتھیلی سے شعا میں پھوٹیں  
 کھل گئے ساز میں نغموں کے ہنکتے ہوئے پھول  
 لوگ چلے گئے کہ فریاد کے دن بیت گئے  
 راہزن ہار گئے  
 راہ رو جیت گئے

”مطرب کی ہتھیلی کی شعا میں“ ساز میں نغموں کے پھول اور بربط و طاؤس کا تذکرہ روایتی ساز و سامان کی صاف غمازی کر رہا ہے اور جس غیر ضروری ریش اور تشبیہ زدگی کے خلاف مولانا محمد حسین آزاد نے ”آب حیات“ کے دیباچے میں تشبیہ کی تعنی اس کے دہرائے کی ضرورت اس جگہ بھی محسوس ہونے لگتی ہے۔ یہاں شاعر براہ راست تجربے کے بجائے مضمون آفرینی کی بھول بھلیوں میں پھنستا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

سردار جعفری نے مستری اور آزاد نظم کو مثبت قدر سے آشنا کیا اسے ڈرائنگ روم کی گھٹن سے نکال کر کھلی فضا اور پر سجوم جلسہ گاہوں میں لائے اور گو اس آفراتفری میں ان سے غلطیاں بھی ہوئیں لیکن یہ ثابت ہو گیا کہ یہ نئی صنف محض کلیتہً، انفرادیت پرستی اور مریضانہ و اخلیت کے لئے مخصوص ترادوی جاسکتی ضروری نہیں ہے کہ اس میں صرف نفسیاتی الجھنوں، لاشعور کی گتھیوں اور شکست خوردگی کے جذبات ہی نظم کو جھائیں۔ اس فکر کی تابانی اور مصلحت کی جلوہ سامانی کی آماجگاہ بھی بنایا جاسکتا ہے۔

ہم سے اپنے عہد میں کچھ دنوں سے آزاد اور مستری نظم کا چلن کم ہو چلا ہے۔ نئی نسل یا تو غزل کی طرف مائل ہو رہی ہے یا مستحق نظموں کی طرف ان کا ذوق قدرت پسندی قافیہ کی ترتیب میں معمولی تبدیلیوں ہی سے قانع ہو جاتا ہے۔ یہ میلان اس لحاظ سے تو قابلِ تائش ہو کہ عہد جدید اپنی روایت سے آشنا ہوتا جا رہا ہے لیکن روایت کا احساس جس قدر مستحق ہو روایت کی تقلید اسی قدر خطرناک ہو اس نقطہ نظر سے روایت پرستی کا میلان مبارک نہیں تشویشناک ہے۔ آزاد اور مستری نظم لکھنے کے لئے غزل اور مستحق نظم کے مقابلے میں کہیں زیادہ فکری سرمایہ کا تقاضہ کرتی ہے اور اگر فکر کا تانا بانا اور ابھی کمزور ہو تو صاف چغلی کھاتا ہے۔ یہاں یہ قافیہ اس عیب کو چھپانے کے لئے موجود ہوتا ہے اور نہ دوسرے معرعوں کی آب و تاب اس کی ستر پوشی کر سکتی ہے اگر آزاد اور مستری نظم سے نئی نسل کی بے پرواہی جرات فکر کے افلاس کی وجہ سے ہے تو یقیناً یہ قابلِ بد ہے۔

(۴۱)

آخر میں اس سوال پر غور کرنا ضروری ہے کہ آزاد اور مستری نظم نگاری کے امکانات اور اندیشے کیا ہیں اور ان کے پیش نظر ان کے مستقبل کے بارے میں کوئی پیش گوئی کی جاسکتی ہے یا نہیں؟

آزاد نظم کے بارے میں آؤں کے قول سے یہ بات کسی حد تک صاف ہو جائے گی:

”وہ شاعر جو آزاد نظم لکھتا ہے وہ بن سن کر دوسری طرح ہے جو ایک ریگستانی جزیرہ کا باشندہ ہے اسے خود کھانا پکانا پڑتا ہے کپڑے دھونے پڑتے ہیں اور سینے پر دے کا کام بھی خود ہی کرنا پڑتا ہے۔ چند باتوں کو چھوڑ کر یہ مردانہ آزادی بعض دفعہ نئی اور موثر تخلیق پیش کر سکتی ہے۔“



مختصر یہ کہ آزاد اور معری نظم نگہ و بلا شاعر خیال کی تابانی کو بنیادی اہمیت دیتے کی ضرورت ہے اور پٹے چلتے اور آزمودہ کار سبھوں کو نظر انداز کر کے نئی ترتیب کے ساتھ اپنی نظم میں موسیقی اور آہنگ قائم رکھنے کی صلاح کو قبول کرتا ہے یہ کام بیک وقت مشکل بھی ہے اور ضروری بھی۔

اس لحاظ سے آزاد اور معری نظم نگاری کے مستقبل کا تعین اسی بنیادی سوال پر منحصر ہے کہ ہمارے شاعر کسی حد تک مربوط فکر کے اہل ہیں اور اس کا فکری ذخیرہ کس قدر بھرپور اور مربوط ہے اگر اس کو میراجی اور راشد کے خیالات کو لازم و ملزوم نہ سمجھا جائے تو ظاہر ہے کہ اس صنف میں ابھی خاصی پورے گنجائش موجود ہے ابھی تک ربطی سنگ بندہ کی اس صنف میں عام نہیں ہوئی اور لہذا یہ نہیں ہے کہ ان کا نام سنتے ہی لکھنے والے کا قلم ایک خاص روش پر چل نکلتے۔

آزاد اور معری نظم میں قافیے کی وکاوٹ کے بغیر مربوط اور با وزن باتیں کہی جاسکتی ہیں۔ قدیم روایتی پابندیوں سے ہٹ کر نئے سائنٹفک فلسفیانہ اور عرانی مسائل پر اظہار خیال کیا جاسکتا ہے اور محض پرانے مضامین دہرانے کے بجائے نئے علمی تصورات کو شعر کے پیکر میں ڈھالا جاسکتا ہے یہ کام ابھی تک ریاضت سے بے پروائی مطلب کی کمی اور تنہائی کی وجہ سے سرانجام نہیں دیا گیا۔

اس کے علاوہ یہاں صرف خیال کی تابانی اور جدت طرازی سے لگاؤ رکھنا یا جاسکتا ہے۔ یہاں تشبیہ و استعارے کے سہارے یا قدیم مرصع کاری کی جیسا کہی سے نجات حاصل کی جاسکتی ہے اور شعر کی زبان اور روزمرہ کی زبان کی درمیانی خلیج پائی جاسکتی ہے آزاد نظم منظوم ڈراموں کے لئے مثال دیرینہ اظہار کا حکم رکھتی ہے اور اس میں مکالموں کو پوری بے ساختگی کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے اس میں خارجیت اور واقعہ نگاری کو پوری حسن کاری کے ساتھ برقرار رکھا جاسکتا ہے پھر موسیقی اور درود سکس فون لطیف سے بھی اس نئے دیرینہ اظہار کی مدد سے گہرے رابطے قائم کیے جاسکتے ہیں جس طرح رقص اور مصوروں کے شاہکاروں کے پیکر اس نئی صنف میں جوں کے توں پیش کرنے کی کوشش کی گئی اسی طرح عہد حاضر کے تہذیبی رذیلے کے اظہار کے لئے نظم کی سب سے موزوں صنف آزاد نظم کہی جاسکتی ہے۔ تجربے کا بے روک ٹوک اظہار اور احساس واقعی کا براہ راست بیان جس قدر اس صنف میں ہو سکتا ہے اس قدر شاید ہی کسی دوسری صنف میں ممکن ہو۔

اسی آسانی کو آزاد نظم کی سب سے بڑی دشواری بتایا جاتا ہے۔ ڈی ایڈن نے لکھا ہے کہ "خیل کو خاص طور پر آزاد نظم میں شکری کہنے کی طرح زنجیر پہنائی جانی چاہیے تاکہ وہ بے قابو نہ ہونے پائے" روتھ (Roth) نے اسے "خطرناک حد تک دشوار اور اس سے بھی زیادہ خطرناک حد تک آسان" قرار دیا ہے۔ قافیہ کی وکاوٹ نہ ہونے اور موسیقی کی ترتیب میں خود مختاری حاصل ہونے کی وجہ سے شاعر کے لئے اور ہر ادیب ہلکے جانے کا اندیشہ زیادہ ہو جاتا ہے اور ضبط و احتیاط اور حین تعمیر پر نظر رکھنے کے بجائے شلو خطابت اور لغافی کی طرف مائل ہو سکتا ہے۔ خطابت کے لئے آزاد اور معری نظمیں بہت ہی موزوں ہیں اور لغافی کے لئے اس صنف میں کوئی رکاوٹ موجود نہیں۔

ان امکانات اور اندیشوں کے پیش نظر اتنی بات تو قیاس سے کہی جاسکتی ہے کہ نیا عہد اپنے ساتھ نئی معنویت لائے گا اور اگر نئے والی نسل ندرت قسکر کی سداۓ صلاحیتوں سے مدد نہ ہوئی تو ادب میں نئے نفس معنوں کے ساتھ ساتھ نئے انداز بیان کے لئے بھی گنجائش نکلتے گی۔ اس کی ضرورت پیدا ہوگی کہ قدیم سنگ بندہ اصناف سے الگ ہٹ کر کوئی ایسا دیرینہ اظہار تلاش کیا جائے جو ہمہ گیری، وسعت اور تازگی کے ساتھ نئے تجربات اور حقیقی احساسات کو ظاہر کر سکے جس میں قدیم مرصع اور روایت کے نظم کی جگہ سادگی ادا اور جدت خیال لے سکے اور شاعری خیال کا آئینہ بن جائے خیال کا نقاب نہ بنے اور اگر یہ خیال صحیح ہے تو یہ کھنک کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ آزاد اور معری نظم کا مستقبل تاریک ہے۔ آج سب سے زیادہ غرورت اس بات کی ہے کہ آزاد اور معری شاعری کو راشد اور میراجی کی مسقیمت کے مترادف نہ سمجھا جائے اور اسے خطابت سے بچا کر نئی جہت قدموں کا امین بنایا جائے۔ ابھی آزاد اور معری نظم کا مشن پورا نہیں ہوا ہے۔ اس نئی صنف کے اندیشوں کو پرکھنے بغیر اس کے مشن کو پورا کرنے بغیر نئی ادبی نسل اپنے فریضے سے عہدہ برآ ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔



# غزل اور نظم کا بنیادی فرق

(ڈاکٹر وزیر آغا)

بعض لوگ غزل اور نظم کے فرق کو تسلیم نہیں کرتے۔ ان کا موقف یہ ہے کہ ان دونوں اصنافِ شعریں "شعریت" ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے اور شعریت کو ٹکڑوں اور قاشوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ اصولی طور پر یہ بات غلط نہیں لیکن جیسے یہ بات بھی غلط نہیں کہ عورت اور مرد دونوں انسان ہیں اور ان میں "انسانیت" ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے۔ بائیں ہمہ عورت اور مرد میں فرق قائم کرنا ممکن بھی ہے اور مستحسن بھی! بالکل اسی طرح غزل اور نظم شاعری کے زمرے میں شامل ہونے کے باوجود ایک دوسری سے مزاجاً مختلف ہیں۔ اور ان کے فرق کو واضح کرنا بلکہ سدا لمخو ظ رکھنا شاعری کے فروغ کے لئے از بس ضروری ہے بصورت دیگر اس "ملغوبہ" کی تخلیق جاری رہے گی جسے کسی بہتر اور شریف تر لفظ کی عدم موجودگی میں "تیسری جنس" کے نام سے پکارتا ہو سوسوم کیا جاسکتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ہر صنفِ ادب کی چند مباریات، اس کے پیکر کے چند خطوط اور اس کے مزاج کے بعض منفرد پہلو ہوتے ہیں جو اپنی ترتیب، ہئیت اور آہنگ کے لئے اپنے ماحول سے اثرات قبول کرتے ہیں۔ ماحول سے مراد محض وہ سماجی نظام نہیں جو اپنے رسم و رواج، روحانی تصورات، نسلی امتیازات اور زندگی کے بائے میں ایک خاص نقطہ نظر کے باعث قطعاً منفرد نظر آتا ہے بلکہ اس سے مراد زمین کی خاصیت، اس کے نسک، ہوا اور پانی کا ذائقہ، اس کے فراخ سینے پر پہاڑوں، صحراؤں اور جنگلوں کا وجود یا عدم وجود اور اس کے موسمی حالات میں برہمی یا توازن کے وہ عناصر بھی ہیں جو جسم کے علاوہ روح اور زبان پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں چنانچہ ان اثرات کے تحت کئی بار ایک زبان کسی ایسی نئی صنفِ ادب کو بھی جنم لے دیتی ہے جو دوسری زبانوں میں موجود نہیں ہوتی۔ غزل کی نوا ایک خاص ماحول کی کسی ایسی ہی کردش کا نتیجہ ہے اور اس کا مزاج ایک بڑی حد تک اس فضا کا منت کش ہے جس میں اس نے جنم لیا ہے۔

غزل مشرق کی پیداوار ہے۔ مغرب کی ادبیات میں اس کے نقوش مشکل ہی سے نظر آئیں گے وہاں دوسری اصنافِ شعر بالخصوص نظم کو فروغ ملا ہے۔ مگر یہ فروغ کسی شعوری اقدام کے تابع نہیں بلکہ یہ نتیجہ ہے اس مادی نقطہ نظر کا جس کے پس پشت سوچ کا ایک خاص انداز ہمیشہ بہت توانا رہا ہے۔ دراصل مغرب میں زبان و ادب کے فروغ کا دور کش کش حیات کا وہ دور ہے جس میں انداز کے ساتھ فرد کا رشتہ مضبوط نہیں تھا اور فرد کی اپنی بقا کا سوال اجتماعی مفاد کے سوال سے کہیں زیادہ اہمیت اختیار کر گیا تھا۔ جغرافیائی اعتبار سے یہ ایک خاص خطہ زمین تھا جس میں مشرقی ممالک کی سی فردانی اور فراغت عمقا تھی اور انسان کو جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لئے ایک طویل جدوجہد کے مراحل سے گزرنا پڑتا تھا۔ اس کی حیثیت ایک خوشہ چیں کی سی نہیں تھی بلکہ اس کو خوراک تک کے حصول کے لئے تلک دہ کرنا پڑتی تھی۔ نتیجتاً اس کے ہاں فکر و نظر کا استقرانی طریق



ابھرا یا جوادی سطح پر تجربے کے بعد مواصل سے گذرے کے عمل سے مشابہ تھا۔ یہ استقرانی انداز فکر اجزاء کے تجزیہ اور مطالعہ سے حقیقت کے ادراک کی ایک کاوش تھی۔ مغزلی فکر کی یہ بنیاد آج تک قائم ہے اور مغرب میں طبیعیات، نفسیات، حیاتیات، علم الانسان، طب اور دوسرے علوم کی حیثیت پرانگیز ترقی اسی طریق فکر کا نتیجہ ہے۔

مغرب کی شاعری میں نظم کی طرف شعراء کا میلان بھی اسی انداز فکر کا مظہر تھا۔ وہی شے جو مغرب میں زندگی کو خرید و بستی اور تجزیے اور تحلیل کے عمل کی صورت میں ابھرتی تھی، اپنی ہمیت کو ذرا سا بدل کر نظم کے پیکر میں ڈھل گئی اور شاعر نے نظم کو اپنے تجربے اور ذراوات کے تجزیاتی مطالعہ کے لئے وقف کر لیا۔ چنانچہ نظم میں جو ایک خاص فرد کے دل کی دھڑکن سنائی دیتی ہے اور طبیعت کے سجائے انفرادیت کے شواہد ملتے ہیں۔ یہ سب کچھ زندگی کے باب میں اس نقطہ نظر کے اثرات ہیں جو مغرب پر ازمنہ قدیم سے سناٹا رہا ہے۔ گویا نظم بحیثیت مجموعی شخصی تاثرات کی نقاب کشائی کرتی ہے۔ اس کے برعکس غزل کے دائرہ عمل میں داخل ہوتے ہی شخصی تاثرات عمومی کیفیات میں ڈھل جاتے ہیں اور فرد کے تجزیہ کے بعد گیر اور اجتماعی پہلو ابھر کر نمایاں ہو جاتے ہیں یہی غزل کا ممتاز ترین وصف ہے۔ لیکن غزل کی اس امتیازی خصوصیت کی فریادیوں کیے کہ خود غزل کی غز کوئی حادثہ نہیں ہے بلکہ تو اس ماحول کی صولے باز گشت ہے جس میں سر بفلک پہاڑ، حد نظر تک پھیلی ہوئی سطح مرتفع، آسمان کی لامحدود وسعت اور اشیاء کی افزائش اور فراوانی تھی ایسے ماحول میں فرد کو وہ فراغت نصیب تھی جو وہاں پر روانہ کے لئے از بس فردی ہے، اس کے علاوہ اس کی ساری شخصیت بھی سماج کی وسیع تر شخصیت کا ایک جز بن گئی تھی اور اس کے اقدامات میں بھی اپنی ذات کی پیروی سے کہیں زیادہ سماج کے تحفظ کا جذبہ نمایاں ہو گیا تھا۔ گویا ایک طرف اسے ماحول کی دست اور کشادگی نصیب تھی جو اس کے مطلع نظر کو دست اور کشادگی سے ملو کر رہی تھی اور دوسری طرف وہ اپنی ذات کے غزل میں مقید ہونے کے بجائے ایک وسیع تر معاشرتی نظام کے ذہنی اور جذباتی طور پر منسلک تھا۔ اس کا نتیجہ اس مخصوص انداز فکر کی صورت میں ظاہر ہوا جسے استخراجی طریق فکر *DEDUCTIVE METHOD* کا نام دینا چاہیے اور جس کے زیر اثر فرد نے پہلے حقیقت یا سماجی کل کا ادراک کیا اور پھر زندگی کے مظاہر کو اس حقیقت کے ثبوت میں پیش کرنے کی سعی کی۔ یہی وجہ ہے کہ مشرق میں مذہب کا آغاز ہوا۔ اور خدا کی وحدت کا ایک ایسا تصور پیدا ہوا جو کسی تجزیاتی مطالعہ یا سائنسی طریق کار کا رہن منت نہیں تھا۔ تقوٰت اور ویدانت کے عظیم نظریات بھی اسی طریق فکر کے غماز ہیں۔ بالخصوص ہندو مت اور جہان دوست کا تصور تو ایک ایسے ماحول ہی میں پیدا ہو سکتا تھا جو دست اور کشادگی سے ملبہ ہوا جہاں سماجی نظام کی اکائی نے فرد کی کل بلا ہٹ کو اپنے پیروں تلے ڈھانپ رکھا ہو۔ ان تمام باتوں نے انسان کی تخلیقی جہت کو بھی متاثر کیا اور غزل ایسی صنف کو وجود میں آنے کی تحریک دی جس میں نظر کی کشادگی تاثر کی ہم نوا سیری ربط باہم کی فراوانی اور اظہار کی کفایت موجود تھی۔ غزل میں عصر حاضر کی تحریکوں اور معاشرے کی اجتماعی گردنوں کی ترجمانی کا باعث بھی یہی ہے۔ نظم بنیادی طور پر تاثر یا جذبے کے تجزیاتی مطالعہ کا ایک وسیلہ ہے اور اس خاص میدان میں اس کا کوئی حریف نہیں اس طرح غزل کی امتیازی خصوصیت تجزیاتی مطالعہ نہیں بلکہ اجتماعی محاکمہ ہے اور اس ضمن میں غزل نے جس غریب اور نقاست سے شعر کے مختصر سے پیمانے میں بڑے بڑے مطالب کو سمیٹا ہے، شاعری کی کسی اور صنف کے بس کا روگ نہیں۔ دوسرے لفظوں میں نظم کا طریق امتیاز اس کی گیرائی ہے اور غزل کی امتیازی خصوصیت اس کی دست، اس فرق سے قطع نظر دونوں کے پس پشت تخلیقی عمل کی نوعیت ایک سی ہے کیونکہ تخلیقی عمل زندگی کی عام اور بوجھل سطح سے ایک لطیف تر سطح کی طرف جنت بھرے کا نام ہے۔ یہ لفظ از جنت غزل نظم بلکہ ہر تخلیقی ادب پائے کی نوک ہے البتہ نظم کی جنت کو اس خواہش سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جو سمندر کی بالائی سطح اور اس کی گہرائی کے باہم آمد و رفت کے ایک نئے سلسلہ کا آغاز کرتی ہے۔ اور غزل کی جنت کو اس پرمانہ سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جہاں سولہ پارٹیکلر



آسان کی وسعتوں کی طرف بڑھتی ہے۔ میں نے یہ مثال محض بات کی وضاحت کے لئے دی ہے ورنہ کہنے کا مدعا فقط یہ ہے کہ غزل سماجی روابط اور اجتماعی کیفیات کی نقیب و داعی ہے۔ جبکہ نظم جذبے اور فکر کی تہہ در تہہ کیفیات کو سامنے لاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں نظم کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے اور غزل کی اندر سے باہر کی طرف:

غزل کے دائرہ عمل میں وسعت اور کشادگی کے عناصر کا وجود اور غزل کا وہ میلان کہ زندگی کو بکھرے ہوئے ٹکڑوں کے بجائے ثابت حقیقتوں کی صورت میں پیش کیا جائے، غزل کے مخصوص مزاج کی تشکیل میں مدد ثابت ہوا ہے جس طرح نوکیلے اور ناتراخیدہ پتھروں کو اگر ایک ایسی جگہ ڈھیر کر دیا جائے جہاں انھیں ایک دوسرے سے لپکنے اور متصادم ہونے کے مواقع ملتے رہیں تو اس ٹکڑاؤ اور تصادم کے باعث وہ بیوقوفی صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ بعینہ جب افکار و احساسات (جو فرد کی میراث ہیں) سماجی روابط کے دائرے میں آکر خود کو ملاقم اور ہموار کر لیتے ہیں، یا یہ الفاظ دیگر تہذیب اور شائستگی سے ملو ہو جاتے ہیں تو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور ان کے آفاقی اور اجتماعی پہلو ابھرے ہوئے دکھائی دینے لگتے ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھتے تو نظم میں کلچر کی توانائی خسرو دش اور انفرادیت ملے گی اور غزل میں تہذیب کا رکھ رکھاؤ۔ اجتماعی نظم و ضبط اور آفاقیت!

نظم اور غزل کا یہ فسرق مواد اور جہت تک ہی محدود نہیں بلکہ اس لئے تو شعر سے لطف کشید کرنے کے عمل کو بھی متاثر کیلئے۔ مثلاً غزل قاری کی شخصیت کے سماجی پہلو کو براہیخت کرتی ہے اور وہ غزل کے الفاظ اور تراکیب میں زمکنے کی اجتماعی کردوش اور کیفیتوں کا پر تو دیکھ کر لطف حاصل کرتا ہے۔ حد یہ کہ جب غزل کردار کے بجائے مثالی نمونوں مثلاً رہبر۔ رہزن۔ ملا یا زاہد کو ہوتے طنز بناتی ہے تو دراصل قاری کی شخصیت کے سماجی اور اجتماعی رخ ہی کو تسکین بہم پہنچاتی ہے۔ خود قاری تسکین حاصل کرنے کے اس عمل میں بیشتر اوقات اجتماعی خروش CHORAL EXCITEMENT میں شریک بھی ہو جاتا ہے۔ چنانچہ مشاعرہ میں غزل کی مقبولیت کا اصل باعث وہی ہے کہ غزل قاری کی شخصیت کے سماجی رخ کو تسکین دیتی ہے اور خود قاری انہو کے ساتھ مل کر شعر سے لطف اندوز ہوتا ہے دوسری طرف نظم قاری کی شخصیت کے شخصی رخ کو متحرک کرتی ہے اور جب شخصی رخ متحرک ہو جائے تو فرد انہو سے فراق حاصل کر کے کوزوں کھدروں کی تلاش کرنے لگتا ہے۔ شاید اسی لئے شعراء نے غزل لکھتے ہوئے جمجھک کو عام طور سے اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے جبکہ نظم لکھتے ہوئے وہ زیادہ تر واحد متکلم کے حصار ہی میں مقید رہے ہیں۔

بہر کیف نظم کا قاری اپنی ذات کے دکھ میں گم ہو کر دم رو کئے والے جذباتی تناؤ کو آسودہ کرتا ہے جب کہ غزل کا قاری غم دوراں میں شریک ہو کر اور ایک کنبلاتے ہوئے انہو کے ساتھ گویا مل کر اس زخم پر پچھا رہا رکھتا ہے چنانچہ یہ دونوں نہ صرف شخصیت کی مختلف سطحوں سے آسودگی حاصل کرتے ہیں بلکہ ان کے ہاں تحصیل خط کا عمل بھی دو مختلف میلانات کا غماز ہے۔

غزل اور نظم کے فرق کو دو ادب سطحوں پر بھی محسوس کیا جاسکتا ہے ان میں سے ایک سطح محبت کے موضوع سے متعلق ہے اور دوسری ہیئت کے سوال سے! شاعر جب نظم لکھتا ہے تو اپنی محبت کے اُس تجربے کو بیان کرتا ہے جس کی مثال نہ پہلے موجود تھی اور نہ جس کا آئینہ وجود میں آتا قرین قیاس ہے۔ گویا وہ اپنی محبت کو ایک شخصی تجربے کے روپ میں پیش کرتا ہے اور اس لئے یہ محبت اپنی انفرادیت کا کافی انفراد احساس دلاتی ہے۔ لیکن غزل میں محبت کا تجربہ ایک اجتماعی اور عمومی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے یہی غزل کی امتیازی خصوصیت ہے کہ جو فتنے یا کیفیت اس سے منس ہوتی ہے اپنے اجتہادی ادھان کو ترک کر کے غزل کے مخصوص رنگ کو اختیار کر لیتی ہے چنانچہ غزل میں اجتماعی محرکات کے زیر اثر محبوب کی شخصیت کے بہت سے منفرد پہلو اس طور ہموار ہو گئے ہیں کہ محبوب ایک خاص عورت کے روپ میں ظاہر ہونے کے بجائے کسی عہد کی نمائندہ عورت کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے اور اس کے لباس۔ چال ڈھال۔ طرز اظہار اور وضع قطع میں نہ صرف ایک



عمومیت پیدا ہوتی ہے۔ بلکہ شعراء کے رد میں میں بھی بیشتر اوقات کیسا نیت اور مماثلت نظر آتی ہے۔ گو یا غزل کا محبوب اپنے زمانے کے غزل گو شعراء کی مشترکہ میراث ہے اور اس میں زمانے کی مقبول عام صورت کے خصائص مرکوز ہو گئے ہیں۔ اور وہ غزل کے ابتدائی دور میں محبوب کے اوصاف میں حاکم وقت کے اوصاف کی جھلک اسی حقیقت کی عکاسی کرتی ہے۔ اسی طرح بعد ازاں جب طوائف معاشرے کا مرکز بنی تو غزل کے محبوب میں بھی طوائف کے تمام خصائص جمع ہو گئے۔ وہ اصل غزل کا مزاج اس بات کا متقاضی رہا ہے کہ محبت کی انفرادی کیفیات عشق کی وسیع تر کیفیات میں بدل جائیں اور محبت کا انفرادی غم یا مسرت زندگی کے جیاری غم یا مسرت سے ہم آہنگ ہو جائے۔ غزل میں عشق کا تصور اسی مخصوص رد عمل سے عبارت ہے اور اس میں ایک ایسا آفاقی اور اجتماعی انداز پیدا ہوا ہے جو محبت کی منفرد کیفیات سے اسے الگ اور جدا کر دیتا ہے۔ چنانچہ غزل میں محبوب کے سراپا کا تذکرہ اور محبت کے کیف و کم کا بیان غزل کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر عشق کے عمومی تصور کی صورت میں ابھر آیا ہے۔

دوسری سطح پر ہنیت کا سوال ابھرتا ہے۔ ہر پرٹ ریڈ نے ہنیت کے دو رگوں کی نشان دہی کی ہے۔ خارجی (ORGANIC) اور داخلی (ABSTRACT) جہاں تک غزل کی داخلی ہنیت کا تعلق ہے یہ دوسری اصناف شعر کی طرح زمانے کے مزاج بلکہ فرد کی طبیعت اور اس کے ماحول کی آئینہ دار ہے مگر دوسری اصناف شعر کے برعکس اس میں خارجی ہنیت کی ایک مضبوط کیفیت ہمیشہ نظر آتی ہے۔ یہ بات غزل کے مزاج کے مطابق بھی ہے کیونکہ غزل صرف فرد کے ذاتی خروش یا بغاوت کو ظاہر کرتی ہے اور پھر بسے دوبارہ پہلوں کے قواعد و ضوابط کے تابع کر دیتی ہے۔ غزل کے ایک شعر کا ساری غزل سے الگ ہو کر اپنی انفرادیت کو بھٹ بھٹ کے لئے برص کا لانا اور پھر لپک کر غزل کے دھانے میں خود کو پر دینا اس بات کے ثبوت میں پیش کیا جاسکتا ہے دوسری طرف نظم فرد کی بھرپور انفرادیت کی غماز ہے۔ یہ داخلی ہنیت کے تیز رفتاری کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ باطن کے خروش کو نئے نئے خارجی ماحول میں بھی ڈھال دیتی ہے۔ گو یا نظم میں باطن کی ندی خارج کی چٹانوں میں سے بہتی ہوئی بلکہ اس کی گیلی مشی میں سے گزرتی ہے اور گزرتے ہوئے مٹی کو اپنی ہنیت عطا کر دیتی ہے۔ نظم فرد کے ذہنی اور احساسی سفر کی ایک داستان ہے جبکہ غزل مشور اور انفرادیت کی ایک ہنگامی لپک سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی اور حبت نگاہ کے فوراً بعد صدیوں پرانی ہنیت میں متلو جھڑک جاتی ہے۔ ہمارے ایک بزرگ نقاد نے غزل میں ہنیت کے جذبات کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ کسی زمانے میں غزل کی ردیف لمبی ہو گئی اور کسی زمانے میں چھوٹی ہو گئی اور غزل کے سب غزلے لکھنے کا رواج عام ہوا اور کسی دور نے پارے شعر کی غزل پر ہی ساری توجہ مبذول رکھی۔ کبھی غزل پر ہندی کو قتل کے اثرات ثبت ہوئے اور کبھی یہ درویش کی آوارہ خرامی سے اثرات قبول کر کے لمبی بحر میں چلی گئی وغیرہ۔ یہ تمام باتیں نہ صرف یہ کہ غزل کے مزاج سے ہم آہنگ ہیں بلکہ بعض مضمون نگاروں کے لئے سوچی گئی ہیں وہ نہ غور کیجئے کہ کیا غزل کا طویل یا مختصر ہونا یا بحر کا تنوع یا پھر ردیف کی کمی بیشی کو ہنیت کی تبدیلی قرار دیا جاسکتا ہے؟ مثال کے طور پر اگر نظم طویل ہو یا مختصر اگر ایک نظم کی ایک بحر ہو اور دوسری کی دوسری وغیرہ تو کیا ہم نے کبھی ان باتوں کو نظم میں ہنیت کی تبدیلی کا مترادف قرار دیا ہو؟ نظم کی ہنیت تو ایک بالکل مختلف شے ہے جو اپنی حرکت سے پہچانی جاتی ہے۔ چنانچہ نظم کسی ایک خاص ڈھانچے کے تابع کبھی نہیں رہی بلکہ ہر بار ایک نیا لباس پہن کر ظاہر ہوتی ہے۔ بے شک غزل کے اثرات کے تحت نظم کی ایک پابند صورت بھی ابھری ہے جس نے غزل کی ہنیت کو اپنا لیا ہے لیکن یہ نظم کی تحریر کی صورت نہیں ہے۔ اصل نظم وہی ہے جو ہر بار اپنی ایک نئی ہنیت کے گرد برآمد ہو۔ پابند نظم میں ہنیت کی جو تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔ وہ نظم کی "تحریر" کی طرف شعور کی پیش قدمی ہی کی غماز ہیں۔ تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ نظم کی ہنیت آزاد نظم کے روپ ہی میں پوری طرح سامنے آتی ہے۔

دوسری طرف غزل کی اکائی شعرا ہے۔ اور غزل کا پسیر مختلف اشعار سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ گو یا غزل کی ہنیت بیکار خود



مشرق کے اس معاشرتی نظام سے مشابہ ہے جس میں فرد آزاد بھی تھا اور پابہ گل بھی۔ یعنی وہ اپنی جگہ ایک مکمل یا منقسم تھے ہر گز کے باوجود سماجی مشین کا ایک پرزہ اور سماج کے وسیع تر نظام کا ایک جزو بھی تھا۔ یہ فرد معاشرتی "گل" کے حصار سے ایک لحاظ کے لئے باہر آتا تھا۔ جیسے غزل کا شعر غزل کے پسیر کے کٹ کر اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے لیکن پھر پلٹ کر "معاشرتی گل" میں ضم ہو جاتا تھا بالکل جیسے غزل کا شعر دو بارہ غزل کے پسیر سے چپک جاتا ہے اس اعتبار سے دیکھئے تو غزل اپنے ماحول کی پوری طرح آئینہ دار ہے اور اس زاویہ سے بھی اس کا مطالعہ سودمند اور مستحسن ہے۔

# مکن ویرداں

ہر ایک ہسٹال سے طلب فرمائیں

مولانا نیاز فتحپوری کی چوالیس سالہ دور تصنیف و صحافت کا غیر فانی کارنامہ

جس میں

اسلام کے صحیح مفہوم کو پیش کر کے تمام نوبہ انسانی کو انسانیت گہری اور اخوت  
عائد کے ایک نئے رشتہ سے وابستہ ہونے کی دعوت دی گئی ہے اور مذاہب کی تخلیق  
و دینی عقائد و رسالت کے مفہوم اور کتب مقدسہ پر تاریخی و علمی، اخلاقی و نفسیاتی  
نقطہ نظر سے نہایت بلند انشا اور پُر زور خطیبانہ انداز میں بحث کی گئی ہے۔

قیمت: — چھ روپے — علاوہ محصور لڈاک

ادارہ نگار پاکستان — ۳۳ — گارڈن مارکیٹ — کراچی ۳



جدید نظم سے کیا مراد ہے؟

(انجم اعظمی)

آج کل ادیبوں اور شاعروں کے حلقے میں لفظ جدید کا استعمال جس کثرت سے ہو رہا ہے۔ وہ ایک نئی فضا کی فضا کی ضرورت ہے۔ لیکن کثرت تبصر اس لفظ کے معنی متعین کرنے میں ایک رکاوٹ بھی ہے۔ تنقید کے میدان میں ان تمام آراء سے الگ جو ہم چاہتے ہیں اور پارٹیوں میں بٹتے ہیں۔ یا رسالوں کے اداریوں میں پڑھتے ہیں جدید کے مفہوم کو متعین کرنے کے سلسلے میں سنجیدگی سے بھی کام ہو رہا ہے۔ لیکن یہ کام ابھی تک اوجھڑا ہے۔ بعض نقاد ذہنی طور پر اس لفظ کے خلاف ایک رد عمل محسوس کرتے ہیں۔ وہ چند نئے ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات پر رد کر ایسی کدورت محسوس کرتے ہیں کہ انہیں اس نام سے ہی بڑھ ہو جاتی ہے۔ لیکن اسے چھوڑ کر اصرار ہے ادب کی اشاعت ہر دور میں ہوتی رہی ہے اور اچھے ادب کے مقابلے میں برے ادب کی اشاعت پر ایڈیٹروں اور پبلشرز کے ہمیشہ توجہ ضرورت کی ہے۔ اس لئے کاروباری سلسلے سے تھوڑی دیر کے لئے الگ ہو جانا بہتر ہے اور جدید کے مفہوم کے تعین میں سنجیدگی کے غور و فکر کرنے کی ضرورت ہے۔

اس سلسلے میں سب سے اہل اور اہم بات یہ ہے کہ جدید چونا ہمیشہ قابل قبول ہونے کے مترادف نہیں ہوتا۔ ادب اپنے موضوع یا حیثیت کے اعتبار سے عرف عام میں جدید ہو سکتا ہے لیکن نیا موضوع معمول اور مہل اندنی حیثیت ایک خالی صدف یا چمکا گڑا بھی ثابت ہو سکتی ہے۔ اسی نئے جدید کے لفظ کو اہمیت اسی وقت دی جا سکتی ہے جب وہ نئے کے ساتھ ساتھ کسی ایسے معنی کا بھی حامل ہو جو زندگی کے ادراک میں ایک جہت کا اضافہ کر دیا ہو کسی نئے رخ کو دکھانی میں لے دیا ہو۔ یا انسانی مدح میں جھانک کر کسی نئے درونی خوشی یا نئے آہنگ کا ترجمان بن چکا ہو ورنہ جدید کا لفظ ہزار بار بھی استعمال کرنے سے کوئی فائدہ نہ ہو گا۔ اور آدمی انسانی کھجور بن جائے گا۔ لیکن زندگی کے نئے رخ کی تلاش یا انسانی فطرت کے کس بھیجہ کو پالنے کا مطلب یہ ہوا کہ ادیب روایت سے واقف رہے۔ روایت نے ہمیں اب تک جو کچھ دیا ہے اس سے استفادہ کر رہا ہے۔ اس کے باوجود ایک نئے کرب میں مبتلا ہے یہ کرب جدید ادب کی تخلیق کا کرب نہیں ہوتا۔ بلکہ اسے ہر آن بدلتی ہوئی زندگی سے ہم آہنگی پیدا کرنے کا کرب کہا جاسکتا ہے۔ اگر اتفاق سے ایسا باشعور انسان قدرت اظہار بھی دیکھتا ہے اور اپنے خیالات کو زبان کا لباس پہنا سکتا ہے تو وہ اس دور کا ادیب ہو گا۔ اس کی تخلیقات جدید ہوں گی اس نئے آج شعر جدید کے معنی آزاد نظم یا نظم معرّی نہیں بلکہ وہ غزل یا بند نظم، آزاد اور معرّی نظم ہے جس کی تخلیق میں اس دور کے کرب کا ہاتھ ہو۔

نماز، سردار، فیض، محمد دم، علی اور اختر الایمان وغیرہ انہیں معنی میں جدید شاعر ہیں۔ ان م راشد پر جدید ہونے کا شبہ سب سے زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن وہ بنیادی طور پر ہیئت پرست ہیں۔ ان کی شاعری اسی کرب کے لئے استعارہ بنتی نظر نہیں آتی، جو شاعری کا ادنیٰ و



آخر مذہب ہے۔ راشد نے سات سمندر پار کر کے لوگوں سے تشبیہ استعارہ اور مثال درآ کر کی ہے۔ لیکن ان کے یہاں احساس اور اور جذبے کا جادو گاہ گاہ ہی جاگتا ہے۔ وہ شاعری کو زبانِ دیان کا کرتب سمجھتے ہیں۔ اس کو بہتر طور پر سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ایسے لوگ جو راشد کی شاعری سے متاثر ہیں۔ نجی طور پر غور کریں کہ راشد انھیں کس طور پر متاثر کرتا ہے۔ وہ اپنے داخلی تجربے کے بعد اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ راشد کی شاعری ہمیشہ ہیبت پر اگساٹی ہے اور اس میں شک نہیں کہ راشد کی ہیبت میں ایک جھک ہے جو دس پندرہ سال اور باقی رہے گی۔ ادب کی تاریخ میں کئی بار ایسا ہوا ہے۔ کہ بڑے ذہین شعرا گو ہیبت پرست ہمیشہ ردوں نے کچھ عرصہ اپنی جانب مائل رکھا ہے غالب جیسا شاعر بھی اپنے ابتدائی دور میں ناسخ کا نہ صرف قائل تھا۔ بلکہ ان کی تقلید بھی کرتا تھا، راشد کی آزاد نظم کے مداحین کی تعداد بھی اس دور میں خاصی ہے لیکن ان کی شاعری کا جھوٹ جو آجکل سچا نظر آ رہا ہے۔ بہر حال جھوٹ ہی ہے۔ وہ آزاد نظم کو کی حیثیت سے اس دور کے ان جدید شعراء میں یقیناً شمار کئے جائیں گے۔ جنہوں نے ہیبت کو بطور خاص اہمیت دی ہے۔ لیکن اس عہد کے مزاج کو مد نظر رکھا جائے تو راشد دوسرے شعراء سے کتر درجے کے شاعر ہیں اس دور کے بعض دوسرے نام مختار صدیقی، یوسف ظفر، قیوم نظر اور ضیاء جالندھری کے ہیں۔ ان میں مختار صدیقی نسبتاً لائقِ توجہ ہیں۔ لیکن ان کی شاعری بھی بڑی ٹھنڈی اور بے جان ہے۔ یوسف ظفر، قیوم نظر اور ضیاء جالندھری کی کوئی انفرادی حیثیت نہیں ہے۔ انہیں میراجی کے معتقدین میں شمار کرنا بہتر ہوگا۔ جو کچھ انھوں نے لکھا ہے اسے پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ یہ لوگ شعرت اس لئے لکھتے ہیں کہ میراجی نے شعر لکھے۔ میراجی جو بے چارے شعر لکھنا جانتے ہی نہ تھے۔ جن کے علم کا ذرہ برابر ان کی شاعری پر اثر نہیں۔ وہ راشد کی مخالف سمت میں دوسرے قطب پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ راشد فارسی آمیز زبان کے پرستار، میراجی کو گیتوں کی زبان پسند تھی انھوں نے چند اچھے گیت ضرور لکھے لیکن ان کی آزاد نظمیں معنی سے بالکل آزاد ہیں اور فرانسسیسی مہل گویوں کی تقلید میں لکھی گئی ہیں۔ اسی لئے ایسے شاعر جو دوسروں کو بے وقوف بنانے کے لئے شعر لکھتے ہیں۔ میراجی کی شاعری کو خاص اہمیت دیتے ہیں ورنہ آزاد نظم کے ٹیکنیکی مطالبات کچھ اور تھے جو میراجی اور راشد کی سمجھ میں نہ آ سکے اگر میراجی کی آزاد نظم پر بھر دوسہ کر لیا جائے تو راشد شاعری میں کبھی فن پیدا نہ ہو سکے گا۔ اور کبھی کوئی غالب یا اقبال پیدا نہ ہوگا۔ موضوع تو درکنار ہیبت میں ان کے یہاں اتنی کمزوریاں ہیں کہ ہم ان کی آزاد نظم کو روایت سے ایک بے معنی بغاوت کے علاوہ اور کوئی اہمیت نہیں دے سکتے اور اگر راشد کی ہیبت پرستی کو رواج مل جائے تو ممکن ہے اردو ادب کو کوئی دوسرا ناسخ مل جائے۔ لیکن میرا اور دتی پیدا ہونے سے رہے۔ اسی لئے ہیبت کے لئے تجربے جدید ہونے کے باوجود گہری تنقید چاہتے ہیں۔ انھیں جب تک اس دور کی صداقت کے ابلاغ کا ذریعہ نہ بنایا جائے کوئی خاص حیثیت نہیں دی جاسکتی۔ یہی وجہ ہے کہ آزاد نظم نگاری کے سلسلے میں شہرت میراجی اور راشد کو ملی۔ لیکن سب سے اچھی نظم محمد محی الدین نے لکھی ہے۔ ”اندھیرا“ یہ مخدوم کی مختصر آزاد نظم ہے۔ جو دوسری جنگ عظیم کا ایک مکمل استعارہ ہے سردار کی ”نئی دنیا کو سلام“ اور ”ایشیا جاگ اٹھا“ کے بعض حصے آزاد نظم نگاری کے بہترین نمونے ہیں۔ جہاں جیتی جاگتی زندگی کے جذبات اور احساسات آؤٹ بن کر سامنے آئے ہیں۔ بہر حال ابھی آزاد نظم برا موضوع نہیں۔ فی الحال میں جدید کی بات کر رہا ہوں۔ آخر شیرانی۔ اقبال اور جوش کا کم و بیش اثر جدید شعراء میں سے کس پر نہیں ہے۔ اس کے باوجود مجاز کی شاعری ان سے نہ صرف الگ ہے بلکہ ایک قدم آگے ہے۔ وہ اپنے دور کا ایک اہم شاعر ہے۔ اس نے شعر و ادب میں ایک نئے خیال کو جگہ دی۔ اس کے یہاں چند نئی تشبیہات اور نئے استعارے مل جائیں گے جو اس سے پہلے رائج نہ تھے۔ یہاں استعارہ سے مراد لفظ نہیں بلکہ وہ معنی ہیں جو نئے عہد میں ایک لفظ کے نئے استعمال سے پیدا ہوا۔ پہلے معنی کچھ اور تھے۔ لیکن



تندلی نے قدم آگے بڑھائے اور روایت پرستی کی جڑ کاٹنے والے انسانی شعور نے حریت سے نئے معنی کا مطالبہ کیا تو آہستہ آہستہ اس معنی کی تخلیق تک راستہ ہموار ہوا اور جدید شعرا کا ایک گروہ سامنے آگیا جو اختر شیرانی سے متاثر ہونے کے باوجود ان سے بہت زیادہ سوچا اور تندلی کے بارے میں جانتا تھا۔ جدید کے سلسلے میں ایک نقطہ نظر وہ بھی ہے جس کا اظہار، سوغات، نے اپنے اداریوں اور بعض حضرات نے اپنے عقیدت مندانہ مضامین میں کیا ہے یعنی اسے جدید صحافت اور عقیدت کی خود اعتمادی کی بھینٹ چڑھا کر میراجی اسکول کی بنیاد پر روشنی کی جائے اور جدید کے نام پر دے دے ستنے روایت پرستی کو ہوا دی جائے ہو سکتا ہے کہ روایت پرستی کی اس آڑ میں ان حضرات کو جاہ و منصب یا کسی اور قسم کا فائدہ بھی ہو۔ لیکن اس کچی گوہرِ مہاں واضح طور پر سمجھ لینے کی ضرورت ہے جدید ہر اوٹ پٹانگ کا نام کیسے ہو سکتا ہے۔ افتخار جالب، جیلانی کامران، انیس ناگی اور رضا تریخی وغیرہ اسی قسم کے شاعر ہیں جو اوٹ پٹانگ کو جدید سمجھتے ہیں۔ ان کی مثال اس کسان کی سی ہے جو اناج کو کوڑے کرکٹ اور گھاس بھوسے سے الگ کر کے پھینک دیتا ہے۔ وہ کوڑے کرکٹ کو احتیاط سے رکھتا ہے۔ اناج سے نفرت کرتا ہے۔ یہ لوگ اوٹ پٹانگ سمجھنے پر خاصا فخر محسوس کرتے ہیں۔ وہ دین سال کے اندر مختلف رسائل کے ذریعہ انھوں نے جو کچھ ہم تک پہنچایا ہے وہ ابلاغ و معنی سے ماری ہے اور جدید کی تصویر کا ابھرنے والا ایک بات بھری اس کا خاکہ تک ان کے یہاں نہیں ملتا۔ بلکہ ان کی شاعری ادب کے تاریخی کو اردو شاعری کی نئی نسل کی جانب سے رنگین کر رہی ہے لیکن جو لوگ شعر و ادب کے بارے میں سنجیدگی سے غور فکر کرنے کے عادی ہیں۔ وہ نئی نسل سے بدگمان ہونے کے بجائے ان شعراء سے نظر ہٹا کر دوسروں کی تخلیقات پر دھیان دیتے ہیں ہمارے معاشرے میں ایسے لوگ موجود ہیں جو شریعہ کے معنی سے بڑی طرح واقف ہیں وہ شعر کے کردار، خد خال، رکھ رکھاؤ اور ہیرے کو خوب پہنچاتے ہیں۔ نوجوان ادیبوں اور شاعروں کی بھڑ میں انھیں ایسے چہرے نظر آجائیں گے۔ جو ہمارے ادب کے مستقبل کی ضمانت ہیں۔ ہیئت کے نئے تجربے وہ بھی کرتے ہیں لیکن ان کی شاعری کا اصل محرک اس عہد کی ایک گہری فکر اور شدید جذبہ ہوتا ہے جو انھیں نئی راہوں کی تلاش و جستجو پر مجبور کرتا ہے وہ اپنے تجربے کی افادیت سے واقف ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک جدید کا صرف ایک ہی مفہوم ہے کہ زندگی کے بازار میں وہ مال آگیا ہے جو کج کے انسان کی ضرورت ہے۔ شعر جدید معاشی سیاسی تہذیبی فنی عرصہ ہر اعتبار سے جدید ہوگا۔ فن شعر کی مجموعی خصوصیات کا ایک نام ہے لیکن شعر جدید میں سیاست کا نیا تصور تہذیب کی نئی چمک، معاشی زندگی کے نئے رشتے اور جنس کا نیا عرفان ملے گا۔ اسی بنیاد پر جدید کا لفظ عقیدہ میں شامل کیا جاسکتا ہے وہ روایت پرستی اگر نیا چلا کر سامنے آتی رہے تو اسے جدید نہیں کہا جاسکتا۔ جدید کے مفہوم کو بالکل نوجوان شعرا کے یہاں بھی جگہ پاتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے۔ انھیں میں بعض مستقبل کے بڑے شاعر بھی ہیں۔ لیکن بڑی شاعری شاعروں کی کسی نسل کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ اس کے لئے انفرادی شعور اور مسلسل جدید عہد کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس لئے فی الحال اس سے زیادہ ان کے متعلق اور کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ البتہ جدید کے معنی دریافت کرنا ہے تو جیلانی کامران، انیس ناگی، اور بادشاہ ناپ شعرا کے بجائے ان کے کلام کا مطالعہ کیجئے جو قابل اعتبار ہیں اور جو جدید و قدیم کے مفہیم، ان کے تعلق اور فرق سے واقف ہیں۔

شعر جدید ماضی کو اپنی آغوش میں سیٹھے ہوئے ان دیکھے فرد سے ہمارا رشتہ جوڑ رہا ہے۔ جدید بالکل جدید نہیں ہوتا۔ بلکہ ماضی کے سمنہ سے ابھرنے والی اس موج کا نام ہے جو ہماری نظروں کو صرف خیرہ ہی نہیں کرتی۔ بلکہ ہمیں حال اور مستقبل عطا کرتی اور روایت کی ایک نئی کڑی دریافت کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج سے ایک صدی قبل جب حالی نے اردو شاعری میں ایک نئی راہ دریافت کی تھی تو ان کے وہیں ہیں جدید کا ایک اور مفہوم تھا۔ جس سے بالکل مختلف مفہوم آج ہمارے ذہنوں میں ہے۔ لفظ جدید



در اصل ایک اضافی معنی رکھتا ہے۔ جس نظم کو حالی نے نظم جدید کہلا دیا وہ ہمارے لئے پرانی ہو چکی ہے۔ اس کی یہ قدامت، ہیئت اور موضوع دونوں کے اعتبار سے ہے۔ لفظ جدید صرف اپنے عہد کے مطابق اعتبار پانے کے بعد ہی وہ ہمارا سرمایہ بن سکتا ہے۔ اسی لئے روایت سے اس لفظ کا کیا تعلق ہے۔ روایت سے یہ کہاں الگ ہو جاتا ہے۔ یہ آج کی تنقید کا اہم موضوع ہے تنقید عالی درستی کے زمانے سے ایک مقبول صنف ادب کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔ میر و غالب کے زمانے میں اس کا اس طور پر مداح نہیں تھا۔ لیکن ادب و شعر کے بنیادی مسائل کا گہرا شعور اگر انہیں نہیں ہوتا تو اتنا بڑا ادب کیونکر تخلیق کیا جاسکتا تھا۔ البتہ الفاظ کے معنی کو علمی انداز میں سمجھنے کے بعد اپنے سمجھے ہوئے کو لکھ لینے کی طرف لوگوں کا دھیان نہیں گیا تھا۔ ہمارا زمانہ ان کے دور سے بہت مختلف ہے۔ تنقید کا فن ہم سے ادب و شعر کی ہر گڑھی کو سمجھنے اور علمی انداز میں سمجھانے کا مطالبہ کرتا ہے اس کے ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ علم ایک وسیع تر دائرے میں اپنی جگہ بنا سکتا ہے۔ آج کی تیز رفتار زندگی جو روز بروز پھیلتی جا رہی ہے۔ اور ساتھ ہی ساتھ پیچیدہ تر ہوتی جا رہی ہے۔ کتابوں کے علاوہ ہم مصروف کے ساتھ نشست و برخاست میں اپنے ادراک اور انکشافات کا سلسلہ جاری رکھتی ہے۔ چھوٹی چھوٹی محبتوں میں ساری انسانی تاریخ اور سارا عہد موضوع بحث آجاتا ہے۔ ایک آدمی کے دکھوں کا تذکرہ چھڑ جائے تو زندگی کے سارے غم اس کے گرد منڈلانے لگتے ہیں۔ اور زندگی پر آسیب زدہ ہونے کا گمان ہونے لگتا ہے۔ ایسے حالات میں اس عہد کا ایک شاعر جب نظم جدید کا تذکرہ کرتا ہے۔ تو وہ اپنے اس کرب کا اظہار کرتا ہے جو ایک نئی ماہ کی تلاش و جستجو کے مترادف ہے۔ وہ میر و غالب کی عظمت کا قائل ہونے کے باوجود بہت زیادہ خوش نہیں ہے۔ حالی کا احترام اسے اس بات پر مجبور نہیں کر سکتا کہ وہ حالی کو آج بھی جدید سمجھے۔ حالی۔ میر اور غالب کے مقابلے میں زیادہ جدید بھی لیکن صرف اس بنیاد پر وہ حالی کو میر، غالب کے برابر درجہ بھی نہیں دے سکتا۔ وہ ان تمام اساتذہ کی روایت کو سمجھنا چاہتا ہے ادب اور زندگی کی تاریخ میں ان کے فن اور شخصیت کا تجزیہ کرتا اور تاریخ نکالتا ہے۔ لیکن یہ سب اپنے لئے اور اپنے عہد کے لئے کرتا ہے وہ اپنے عہد میں خود بھی زندگی گزارنا چاہتا ہے اس لئے ہوا میں تیر نہیں چلاتا۔ بلکہ دم بھانے اور کھڑے ہونے کی جگہ تلاش کرتا ہے وہ جوش اور اقبال کی نقالی بھی نہیں کر سکتا۔ کیونکہ اس میں اس کا اپنا چہرہ گم ہو جائے گا۔ وہ اپنے آپ کو پہنچانا چاہتا ہے، اس کے بغیر اس کے لئے یہ بھی ممکن نہیں کہ وہ کسی اند کو پہچان لے۔ وہ صرف لباس بدل کر عداوی یا مسخرہ بنانا نہیں چاہتا۔ اس طرح وہ اپنے آپ سے اور بھی دور ہو جائے گا۔ چولا بدلتا ہیئت کے اعتبار سے بظاہر نیا کام ہو سکتا ہے۔ لیکن ایک سچے ادیب یا شاعر کے نزدیک اس "نئے پن" کا نام جدت نہیں ہے۔ جدید ہونا روایت پرستی کے خلاف ایک سنجیدہ رد عمل کا نام ہے جو پوری قوت سے ابھر کر زندگی کے مروجہ معنی میں انقلاب پیدا کر دیتا ہے اور اپنی لائی ہوئی تبدیلی سے ایک نیا سکون اور دوامیت کی ایک نئی فضا پیدا کرتا ہے جس سے لوگ نا آشنا تھے۔ اور جس کا وجود لوگوں کے لئے مسرت کا باعث بنتا ہے کیونکہ اس سے لوگوں کے مزاج کی ہم آہنگی ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے نظم جدید اس نظم کو کہیں گے جس میں یہ عہد سانس لے رہا ہو اور اس زمانے کا ہر فرد اپنی ذہنی، جسمانی اور روحانی زندگی کے ساتھ موجود ہو ہیئت کے اعتبار سے نظم جدید حالی کے زمانے کی نظم کی ایک ارتقائی شکل ہے جس کو مد نظر رکھتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نظم جدید کسی موضوع کے بیان سلسل میں اپنے عہد کا استعارہ بن جاتی ہے۔ ایک ایسا استعارہ جو تاریخ میں ہمیشہ کے لئے اپنی جگہ بنالیتا ہے، اپنے عہد کو کوئی شلویا ادیب جس حد تک قبول کرے گا۔ اس کا ادب اتنا ہی جدید اور بامعنی ہو گا۔ میر و غالب سے لیکر آج تک سارے معتبر شعرا اپنے دور میں کسی نہ کسی حد تک جدید سمجھے (و جدید ہونے کے لئے نظم کو ہونے کی شرط نہ پھیلے تھی اور نہ اپنے)



ان شعراء میں بعض ایسے تھے جنہوں نے راہ چلتے اس کا مفہوم سمجھا۔ بعض نے نفاست طبع یا کسی اور انفرادی جوہر کی بنا پر اتفاقاً جدید روش کو اپنایا۔ بعض صحیح معنی میں جدید تھے۔ لفظ جدید ان کے ذہنوں میں روشنی بن کر آیا تھا۔ ان کی ساری زندگی اس ایک لفظ کے کرب کا دوسرا نام تھی۔ میر و غالب ہی وہ شاعر ہیں جو اس معیار پر پورے اُترتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان دونوں اور خصوصاً غالب کا کلام جدید تر شعراء کے لئے سب سے بڑی روایت ہے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ اس روایت کو اپنے عہد میں کیونکر برتا جائے۔ غالب اُردو کا سب سے بڑا شاعر ادا ہے عہد کا جدید ترین شاعر تھا۔ لیکن ہمارے لئے دشواری اور سہیہ۔ روایت کو سمجھ لینے کے باوجود زندہ ادیبوں اور شاعروں کو اپنے معنی کی تلاش اپنے ماضی، حال اور مستقبل میں کرنی پڑتی ہے، ہماری دنیا غالب کی دنیا سے الگ ہے۔ صرف روایت ہمارے کام نہیں آسکتی۔ ہمیں بھی اپنے عہد کو اسی انداز میں سمجھنا پڑے گا۔ جس طرح غالب نے اپنے عہد کو سمجھا تھا اور فن میں اسے برتنے کا حوصلہ بھی کرنا پڑے گا۔ وہ نہ جدید کے مفہوم سے ہماری تخلیقات بیگانہ ہی رہ جائیں گی۔ اور نظم جدید نام کی کوئی شاعری ہمارے معاشرے کی تہذیب کا جز بھی نہ بن پائے گی۔ بحیثیت شاعر اس معاشرے میں زندگی گزارنا کچھ آسان کام نہیں ہے۔ یہاں شاعری کی کوئی قیمت نہیں ہے۔ ممکن ہے کسی شاعر کے پاس علم اور روشنی موجود ہو۔ لیکن اگر ناموافق حالات میں مسلسل محنت اور ساتھ ہی ساتھ ضبط سے وہ کام نہ لے سکے تو نظم جدید کی تکمیل اس کے بس کی بات نہ ہوگی۔ مستقبل کی تعمیر ایک آدمی کا مسئلہ نہیں ہے۔ یہ معاشرے کے تمام انسانوں کی ذمہ داری ہے۔ بعض ادیب اس منطق کا سہارا لے کر لفظ جدید سے پوری واقفیت کے باوجود تخلیقی عمل کا بوجھ اٹھانے سے گریز کرتے ہیں۔ زندگی کے بعض معمولی مسائل روٹی، نوکری، گھریلو زندگی اور چھوٹی چھوٹی خوشیوں کا عدم وجود انہیں فکر و نظر کے ہر شعبے سے راہ فرار اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اس کا ان پر کوئی الزام بھی عائد نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ ان کے سر پر کوئی معمولی الزام نہیں ہے کہ لفظ جدید سے واقف ہونے کے باوجود معاشرے کو نئے معنی کے ساتھ وہ علم لوٹانا نہیں چاہتے۔ جو معاشرے ہی سے انہیں ملا ہے۔ تخلیقی عمل شاعر کا ایک نفسیاتی عمل ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے ارادے کی کمزوری اور پختگی کے ساتھ ساتھ گھٹا بڑھتا رہتا ہے۔ ارادہ اور حوصلہ کا بانگ بین ایک شاہ کی شخصیت کے اہم عناصر ہیں۔ اس کے عہد کا علم اگر شاعر کے ذہن میں روشنی بن چکا ہو تو یہ روشنی ارادہ اور حوصلہ کے سہارے تخلیقی پیکر میں ڈھلنا شروع ہو جاتی ہے اس اعتبار سے نظم جدید کے معنی وہ نظم ہوگی۔ جو اس عہد کے سارے کرب اور شعور کا ایک شاعر کے انفرادی ضبط و جدت اور حوصلہ کی مدد سے بیان مسلسل میں ڈھال دے یہاں شاعر کی حیثیت اس کے عہد سے کم بنیادی نہیں ہے۔ جس کے بغیر نظم جدید کا تذکرہ فضول ہوگا۔ اس کی کتاب کا ایک ایک ورق اپنے معنی کے کھلتے ہی زندگی کے نئے ابواب کی بعیرت سے ہلکا کرے گا۔ سوال یہ ہے کہ ایسی نظم جدید آج ہم میں سے کون لکھ رہا ہے۔ کیا اسے آزاد نظم یا نظم معرّی کہہ کر غزل گو شعرائے علاوہ اس دور کے بقیہ سارے شعراء کے نام گنا دے جائیں لیکن نظم جدید پر اس سے بڑی پختگی ممکن نہ ہوگی۔ اس لئے یہ کام کوئی اور کرے گا میں پُر امید ہونے کے باوجود انتظار کرنا گوارا کروں گا۔







# اردو کی مشہور مثنویاں

(امیر احمد علوی - بی اے)

اصطلاح شعراء میں "مثنوی" اس سلسل نظم کو کہتے ہیں جس کی ہر بیت کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور سب اشعار ایک ہی بحر میں ہوں۔ مثنوی کی طرح ابیات کی تعداد محدود ہے، نہ غزل کی طرح روایت و قافیہ کی قید ہے۔ مناظر قدرت، قطب و تصوف کے طویل مباحث، حسن و عشق، رزم و بزم کی داستانیں اس صنف سخن میں بخوبی نظم ہو سکتی ہیں اور واقعہ نگاری کے لئے اس نوع سے بہتر مشرق کی شاعری میں کوئی اسلوب نہیں ہے۔

اس سہمگیر طرز کی ایجاد کا فخر غالباً ایران کو حاصل ہے اور فارسی شاعری کا گراں ترین گنجینہ اسی صنف کلام میں محفوظ ہے۔ شاعرانہ سکندر نامہ، حملا، حیدری بیان، رزم میں یوسف زلیخا اور شیریں خسرو، داستان بخت میں، بہشت پیکر و بہشت قصص و حکایات میں، بوستان تعلیم اخلاق میں اور مثنوی معنوی تصوف میں، وہ بے نظیر نظمیں ہیں جو فارسی شاعری کی حیات، جاوید کا باعث ہوئیں اور جن کو ادب ایران سے خارج کر دیا جائے تو ہیئت کا تماشہ بغیر شہزادہ منطوم کے یا اندر سجا کا کیسل بغیر گلنار کے رہ جائے گا۔

اردو شاعری فارسی کے سانچے پر ڈھالی گئی۔ علم و ادب ایران کی معرفت آیا۔ اصناف کلام ایران سے آئے، تشبیہات، استعارات بلکہ شاعرانہ خیالات بھی اُسی ملک سے لئے گئے۔ بحرین ایران کی تھیں اور ان کے ابتدائی شتا اور بھی فارسی نثرادوں کے وارث یا شاگرد تھے۔ عرفی، نظیری، صائب، دکنیم نے ہندوستان کے سخن فہوں کو غزل کا دیوانہ بنا رکھا تھا اس لئے دکن میں نظم اردو کی داغ بیل ڈالی گئی تو پہلے غزل ہی تختہ عشق بنی۔ مگر مثنویوں کی لذت سے آشنائی تھی اور اس کی لذت و منفعت سے شناسائی لہذا باوجود کہ زبان میں ادائے معانی کی قدمت نہ تھی مگر پہلے ہی درد سے مثنوی لکھنے کی کوشش کی گئی۔

کہا جاتا ہے کہ شاہ شہر میں قطب شاہ فرمانبردار نے گو لکڑی نے ایک مثنوی لغت میں لکھی اور یہی پہلی مثنوی تھی جو دکنی بھاشا میں لکھی گئی اس کے بعد متعدد مثنویاں اُسی سرزمین پر تصنیف ہوئیں جن میں سے غواہی کی مثنوی "سبب الملوک بدیع الجلال" "ہنوز مشہور ہے اور اس کا سال تصنیف ۱۰۳۲ھ ہے۔

برس ایک ہزار چوبیس تیس میں کیا ختم ہو نظم دن تیس میں

علی عادل شاہ المتوفی ۱۰۳۲ھ کے عہد سلطنت میں نھرتی نے کئی مثنویاں لکھیں جن میں سے ایک علی نامہ عادل شاہ کے فتوحات کی داستان شاہ نامہ کے جواب میں تھی۔ جو نسبت غریب عادل کو کھنڈ اور آفراسیاب سے اور اس کے سپہ سالاروں کو رستم و سہراب سے تھی، شاید وہ نسبت بھی اس مثنوی کو شاہ نامہ سے دہوگی، اسی دوران میں ملا ہاشمی نے یوسف زلیخا کا مشہور قصہ نظم کیا اور اس کے بعد خواجہ بھڑکی نے ۱۰۳۲ھ میں ایک مثنوی "من مکن" نام تصوف میں لکھی، مگر ان سب تصنیفات کو اردو سے معطلی سے ہی دور کا رشتہ ہے جو اردو کی تخیل



کے مطابق بندر کو باتون اور میر کا لے سے تھا۔

نظم اردو کے مجدد ولی دکنی نے ۱۱۱۱ھ میں ایک تنوی شہدائے گربلا کے حال میں لکھی۔

ہوا ہے ختم جب یو درد کا حال تھا گیارہ سو پچھتر اکیسواں سال

شاہ مبارک آبرو اور مولوی سید محمد نے تنویاں لکھیں جنہوں نے چند روزہ شہرت پائی، مگر سید سراج الدین اور نگار آبادی کی تنوی بوستان خیال آج وہ سو برس کے بعد بھی پڑھنے کے قابل ہے۔

یہ نظم ۱۱۱۶ھ میں لکھی گئی اور اسی رعایت سے اس میں ۱۱۶۰ شاعر ہیں۔

باغ کی سیر کیجئے۔

ہر اک سحر پانی کی نہروں کی سیر وہ نہروں میں پانی کی نہروں کی سیر

ہر اک سرد پر عشق پیچھے کی بیل خوشی کی گھٹے میں تھی گویا جمیل

جھکی ڈالیاں بید مجنوں کی تھیں خم زلف بیلے کے انہوں کی تھیں

ادھر بلبلوں کی غزل خوانیاں ادھر مچھلی کی شبنم انشائیاں

نپٹ جھوم آیا تھا ابر بہار برمتی تھی باریک جھم جھم بہار

عارف الدین عاثر، المتوفی ۱۱۱۶ھ کا قصہ لال دگرہ اس عہد کی صاف شدہ اردو کا عمدہ نمونہ ہے۔

سخن کا لال دے میری زباں کو دُر معنی سے بھر میرے بیاں کو

جب زبان اس سنسنل سے آگے بڑھی اور مرزا دیر نے غزل کا خیمہ فلک بلس تک پہنچایا۔ تنوی نے بھی ترقی پائی۔ مرزا رفیع سودا نے چوبیس مختصر تنویاں لکھیں لیکن وہ قصیدہ گوئی اور ظرافت نگاری کے بادشاہ تھے، مناظر کی مصوری، جذبات کی نقاشی میں ناموری نہ حاصل کرسکے، البتہ میر تقی نے متعدد تنویاں درد و تاثیر سے لکھ کر شعر و سخن کے اس تختہ پر آب حیات کا چھینٹا دیا۔ خصوصاً شوق اور دیباچے عشق میں فصاحت و بلاغت کے وہ آبدار موتی پروردے کہ یہ نظمیں عروس سخن کا زیور بن گئیں اور آج تک تنویوں کی صف اول میں جگہ پانے کی مستحق ہیں۔

افسوسہ کہ دلچسپ نہ سہی دردناک ہیں۔ حکایتیں طویل نہ سہی نتیجہ خیز ہیں۔ جذبات کی مصوری اور مناظر کی نقاشی ہے۔ بیان کی سادگی، گفتگو کی شیرینی میر صاحب کا حصہ ہے۔

اس زمانہ کے قریب خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی میر اثر نے ایک نظم خواب و خیال تصنیف کی جس کو بعض تبصرہ نگار اعلیٰ درجہ کی تنوی خیال کہتے ہیں۔ شاید ایسی ہی ہو۔ زکوٰۃ مسلسل قصہ ہے نہ داستان۔ نہ مصوری ہے نہ سیرت نگاری۔ صرف زبان کی صفائی ہے اور محاسنت میں عریاں نگاری کی ایجاد کا شرف۔ شاعر کو خود اعتراف ہے کہ۔

دعخ اس کی ہوئی خلاف طبع ہے مجھے اس سے انحراف طبع

یہ تو قابل نہیں سنانے کے نہیں لائق کہیں دکھانے کے

تنوی کا بیشتر حصہ فارسی اشعار اور میر درد کی غزلوں سے بھرا ہوا ہے۔ سیکڑوں اشعار عشق کی سراپا کی تصنیف ہیں۔ میر تقی علیہ الرحمہ نے بھی ایک تنوی خواب و خیال نام لکھی تھی اور اس میں بھی معشوق کا سراپا تھا۔ صرف ایک شعر پر میر اثر کا کلی سراپا قرآن ہے۔



وہیں عمر اپنی بسر کیجئے

سراپا میں جس جائے کیجئے

اثر کی اس نظم کے بعض شعرا خوب ہیں۔

وصل میں گر جیا خواں کہاں

جیسے میں جی ہے میرے پاس کہاں

اُس کا دل جاسنے یا خداجاسنے

درد کوئی کسی کا کیا جاسنے

لیکن یہ غزل کے مضامین ہیں۔ ٹمنوی جیسے دیگر است۔

شیخ "طنز بخش جرات" نے متعدد ٹمنویاں لکھیں۔ وہ مشہور ہوئیں۔ البتہ ان کے آقائے نامدار، فواب محبت خاں فرزند کشتہ جفا کے شجاع الدولہ حافظ رحمت خاں دہیلہ کی ٹمنوی اسرار محبت عام و خاص میں مقبول ہوئی۔ یہ ٹمنوی کی تالیف ہے۔ مصحفی کی زبان ہے اور جرات کا انداز بیان سسی اور پیوں کے عشق و محبت کا افانہ ہے یا سوز و گداز کا تصویر خاد۔

کہا جاتا ہے کہ محمد شاہ، رنگیلے کے عہد میں فصائل ملی خاں بے قید نے ایک ٹمنوی اپنے حالات میں لکھی تھی اور میر درد مرزا کے عہد تک اس نظم کی شہرت تھی کہ ایوان فصاحت کے بالافشیں میر حسن نے "حب مال خود ٹمنوی گفتہ و بے درہائے معافی سفتہ" کا سرٹیکٹ دیا تھا، لیکن یہ خیال صحیح نہیں ہے کہ اسی نظم کے نمونہ پر میر حسن نے اپنی مشہور و معروف ٹمنوی سحرالبیان تصنیف کی، وہ خود فرماتے ہیں:-

نہیں ٹمنوی ہے یہ سحرالبیان

نئی طرز ہے اور نئی ہے زبان

نہ ایسی ہوئی ہے نہ ہوگی کبھی

جو مصنف نہیں لگے کہیں گے یہی

شیخ مصحفی نے "یہ بت خاں پین ہے بے بدل" اور فرالدین مآہرنے "ہے اس ٹمنوی کے معر جہائے تاریخ کے" جن سے مصنف کے قول کی تائید ہوتی ہے کہ اس طرز کی کوئی دوسری ٹمنوی اس وقت اردو زبان میں موجود نہ تھی۔

بہر حال یہ ٹمنوی ۱۹۱۳ء میں بعد فواب آصف الدولہ بہادر تمام ہوئی اور اس میں جذبات قلبی، ادر دانت عشق، ہجر و وصل، مناظر تمدن اور سراپا زیورات، رئیسوں کی معاشرت، بیاہ شادی کے رسوم، اہل حرفہ کی اصطلاحیں آزادوں کی بولی ٹمنوی کے ساتھ ساتھ قصہ دلچسپ، داستان پر لطف، قافیے چست، زبان صاف و شستہ، تمام اوصاف و محاسن جمع تھے۔ اول سے آخر تک کوئی شعر بے کار نہیں اور کہیں حرف رکھنے کی جگہ نہیں۔

ہجر کی روداد ایسے موثر الفاظ میں بیان کی کہ اردو شاعری کے سارے خزانے میں اس سے زیادہ با اثر اور سچی تصویر پر غم جدائی کی موجود نہیں ہے۔

بہانے سے جا جا کے سونے لگی

خفا زنگھانی سے ہونے لگی

نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا

نہ اکل نہ پینا نہ وہ بولنا

محبت میں دن رات گھٹنا اُسے

جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اُسے

تو اٹھنا اسے کہہ کے "ہاں جی چلو"

کہا اگر کسی نے کہ "بی بی چلو"

میر حسن نے وہ ٹمنویاں اور لکھیں۔ رموز العارفین تصوف میں اور گل آرم فیض آباد کی تعریف میں۔ ایک سحرالبیان سے پہلے اور دوسری اس کے بعد لکھا اس شاہکار کی چھاؤں تک بھی ذہم فرغ کے۔

میر تقی نے میرا خلافت میں اس ٹمنوی کے انداز بیان پر تعریف کی ہے کہ "جو میر کی ٹمنوی نہیں کہی۔ گویا ساندے کا تیل چھتے ہیں۔"



لیکن خود اس میدان میں بالکل نامکارہ ثابت ہوئے، متعدد مثنویاں، زبور، پیشہ، "فیل" و "مرغ" کی داستانوں میں اور ایک اپنے ماضی کے احوال میں لکھی، مگر میر حسن کی گرد کو بھی نہ پہنچے۔

ان کے دوست ایک ننگ سعادت یار خاں رنگین نے ایک مثنوی رکھتی پر لکھی اور عورتوں کی زبان میں میر حسن کے انداز بیان کی نقالی کی۔ فوس ہے کہ فحش کی آمیزش نے مثنوی کی اس قابل نہ دکھا کہ اس کے اقتباسات پیش کئے جاسکیں۔

استاد الا ساندہ شیخ غلام محمد بہانی مصحفی نے ایک مثنوی بحر المحبت نام میر تقی کی دریاے عشق کے جواب میں لکھی۔ مصحفی کے شاگرد رشید طالب علی خاں عیش نے ایک مختصر مثنوی "سود ساز" لکھی۔ قصہ دلچسپ نہیں لیکن بندش کی صفائی اور تاثیر کلام میں استاد سے گوئے سبقت لے گئے۔

مصحفی کے دوسرے نامور شاگرد میر تقی ہوس نے نظامی کی سیلی مجنوں کا ترجمہ کیا اور ایسی دردناک مثنوی لکھی کہ دریاے عشق اس کے آگے پانی پانی ہے۔ قصہ دلچسپ، انداز بیان درخیز، بحر عاشقانہ، مثنوی کو قبولیت نصیب ہوئی، زبان اب بہت ترقی کر چکی ہے "نیت" "نت" "دندھنا" وغیرہ الفاظ غیر ملازم ہو گئے ہیں لیکن کلام کی تاثیر آج بھی دلوں میں چٹکیاں لیتی ہے اور آنسوؤں کے دو چار موتی شاگرد مصحفی کی اس یادگار پر چڑھنا ہی پڑتے ہیں۔

نواب اعظم الدولہ سرور دہلوی نے سات مثنویاں یہوسف زینجا۔ شیریں فرما دیسی مجنوں وغیرہ تصنیف کیں اور وہ سب سے زیادہ کے نام سے سپر سخن پر درخشاں ہوئیں مگر اب ان کا نشان نہیں ملتا۔

۱۲۲۵ھ میں دہلی کے ایک شاعر منشی موچند نے تقریباً ۹۰۰ بیت کی ایک طویل مثنوی لکھ کر ادب اردو کا دامن جمید و کھنڈر رستم و آفرینا کے کمانوں سے بھر دیا۔

شعراء کے نقطہ نگاہ سے اس مثنوی میں بے شمار نقص تھے۔ بندشیں مکرور۔ قافے سست۔ محاورے بے محل۔ الفاظ غلط۔ ان کی بزم میں یہ نظم مقبول نہ ہوئی۔ مگر داستانیں دلچسپ تھیں۔ بیان صاف و سادہ تھا۔ لک نے ہاتھوں ہاتھ لیا اور مینرہ کی کہانی چلی گئی۔ بیان ہونے لگی۔

مینرہ ہوں میں دختِ افراسیاب      کیا اگر دشمن آسمان نے خراب  
آگ پنجی اور سلو نو کے میلوں میں یہ شراب بھی سننے میں آ جاتا ہے :-

پکڑ کر مکر بند شہراب کا      زمیں سے بیا پیلتن نے اٹھا

اسی عہد کے قریب حکیم مومن خاں دہلوی نے متعدد مثنویاں لکھیں جن میں سے شکایتِ بستم (۱۲۳۵ھ)، قصہ غم (۱۲۳۵ھ)، اور قولِ غیس (۱۲۳۵ھ)، نہایت درد انگیز ہیں مگر ادب اردو کی بنیادی سے ان کی واقعہ نگاری اور سخن طرازی کی کچھ قدر نہ ہوئی۔ غزلیں غالب کی "داہ داہ" سے اور مثنویاں میر کی "آہ" سے کم رتبہ سمجھی گئیں۔ اسباب و علل پر مباحثہ فقیر کا شمار نہیں، لیکن یہ واقعہ کا اظہار ہے کہ آج سخن مجنوں کی بزم میں چند ہی نقوش اس حقیقت سے آشنا ہوں گے کہ مومن کی مثنویاں درد و تاثیر میں میر و مصحفی کی مسلسل نظموں کے خالق ہیں اور غالب اس میدان کے مرد ہی نہ تھے وہ صرف غزلوں کی شاخ سے پھول گمان کیلئے تھے اور اس بازی میں بھی مومن سے اکثر ہار تے تھے !!

سے ایک مختصر مثنوی ابنہ کی تعریف میں غالب نے کہی تھی۔      آم کا کون مرد میدان ہے      ثمر و شاخ گوئے دچو گاہاں ہے



ایک زبان میں لکھنؤ کے ایک ہندو شاعر راجت، یا تاج، نے غلام سارود نظم میں کیا۔ قصہ کی ندرت سے ٹنوی مشہور ہوئی اور آج تک نوجوانوں کی محبت میں اس کی قدر باقی ہے۔ زبان صاف اور شائستہ آرائشی سے بہتر ہے۔

یہ ٹنوی مشہور میں تمام ہوئی۔ یہ داستان ہے راحت افزا، نادر اختتام ہے مصنف کا کچھ نام معلوم نہ ہو سکا۔ کوئی کہتا ہے کہ تاج بہادر تاج کی تصنیف ہے جو محلہ نوبتہ لکھنؤ کے رہنے والے تھے اور کوئی راحت کی طرف منسوب کرتا ہے۔ داستان مشہور ہے، مگر داستان گو گنگنام ہو گیا۔

میر تقی۔ میر حسن۔ انشا و مصحفی نے لکھنؤ کی مبارک سرزمین پر اپنی مشہور شہزادیاں تمام کیں، لیکن ان کے سینوں میں دلی کے آب و ہوا کی یاد دہانی کی یاد تھی۔ وہ اپنی زبان و محاورات کی سند کے لئے "خانم کی بازار" اور "جامع مسجد کی بیڑیوں" کی طرف اشارہ کرتے تھے۔ لکھنؤ کی زبان اور بیان کا اس وقت تک کوئی جدا گانہ انداز نہ تھا، اس لئے زبان کے اعتبار سے ان بزرگوں کی شہزادیاں خواہ لکھنؤ کی خیال کی جائیں یا دلی کی مگر ان سب میں عموماً انداز بیان میں خصوصاً لکھنؤ کی معاشرت کا اس قدر گہرا نقش ہے کہ کم از کم ٹنوی میر حسن کو تو خاص لکھنؤ کی پیداوار سمجھنا چاہیے۔

انساج دانش کے دور میں لکھنؤ نے علم و لغات بلند کیا۔ نواب وزیر شہزاد کے ہاں شاہ بیت۔ مشرکات سخن کے نئے دفر اور صاحب کلام کے جدید قوانین مرتب ہوئے۔ تازہ محاورات خاد ساز نکال میں ڈھلنے لگے۔ شعراء نے دلی کی مرکزی حکومت کا جو اثر انوں سے آثار پھینکا۔ صحت زبان صفائی بیان پر مزاج قرار پائی صنعت طرازی انہماقیات سے اعلیٰ تصور ہوئی اور زبان دلی خوش بیانی کا ایک جدید اسکول یہاں قائم ہو گیا۔ اس دور انقلاب کی پہلی مشہور ٹنوی شیخ تاج کی نظم سراج ہے جو ۱۲۵۷ء میں مکمل ہوئی۔ چھ سات سو بیتوں میں بعض احادیث کا ترجمہ ہے۔ صحت الفاظ میں شک کی گنجائش نہیں لیکن تانے بے دوست میں "نیک نام"، "نیک جو"، "خوش بیان"، "خوش کلام" وغیرہ وقت عام صفیتیں مصرعوں کا ذوق پورا کرنے کو بے ضرورت استعمال کی گئی ہیں اور ایک شعر بھی اس قابل نہیں ہے کہ اس مضمون میں نقل کیا جائے "سبحرہ آل نبی" اور "قصہ شاہ دوم" جو اسی زمانہ کی بعض غیر مشہور شاعروں کی تصنیفات ہیں وہ مجدد زبان کی اس ٹنوی سے افضل ہیں۔ ان میں ردائی اور تاثیر ہے جس کا نظم سراج میں نشان نہیں، تاج کی ٹنوی کلیات میں بحفاظت مقلد ہے۔ لیکن "قصہ شاہ دوم" اب بھی بچوں کی زبان پر ہے۔

شیخ تاج کے انساب کے نظم سراج لکھنؤ اسکول کی پہلی ٹنوی تصور کی گئی ورنہ شاعرانہ حیثیت سے اس کا کوئی درجہ نہیں۔ علان اس کے دور اس حجت سے بھی اول کہلانے کی مستحق نہیں کہ جو اس نظم کا سزا یافتہ ہے وہی سال اس بے مثل ٹنوی کے اختتام کا ہے جس کا ادب اردو میں کوئی ثانی نہ ہو سکا۔ ہندوت دیا شکر نسیم نے گل بکاؤلی کا دلچسپ قصہ جو پہلے سے اردو نثر میں موجود تھا نظم کیا اور ۱۲۵۷ء میں یہ پیش بہا ٹنوی تمام ہوئی۔

میر حسن نے مناظر کی مصوری اور جذبات کی تعاشی میں کمال دکھایا تھا لیکن داستان ان کی طبع راہ تھی جس جگہ جی ضرورت ہوئی قصہ کو توڑ کر ڈر دیا۔

نسیم۔ دوسرے کی لکھی ہوئی "رد واد زمان پاستانی" کے پابند تھے اور اس میں تحریک و ترمیم کی گنجائش نہ تھی۔ میر حسن نے زبان صاف، سادہ اور بے تکلف اختیار کی جو داغ نگاری کے لئے مناسب موزوں تھی نسیم نازک خیالی، نقش طرازی اور معنی آفرینی کے بغیر شعرا کا ہوتا و شعراء کے خلاف سمجھتے تھے اور فکر بھی دامنگیر تھی کہ کسی بگڑا سلوب بیان سحر آبیان سے منکر نہ کھائے۔ ان سخت قیود کے ساتھ داستان نگاری میں کامیابی نسیم کا سحر و نیرنگ ہے۔



مصور کی کمالات دیکھئے۔

اک شب راجہ تھا محفل آرا      یاد آئی بکاؤلی دل آرا  
پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے      شہزادی بکاؤلی کدھر ہے  
منہ پیر کے ایک مسکرائی      آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی  
چتون کو ملا کے رہ گئی ایک      ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک

راقم الحروف کئی دن غور کرتا رہا کہ مندرجہ بالا دو شعروں کا جواب اردو شاعری کے تمام سراپا میں کہیں موجود ہے یا نہیں بلکہ فارسی کی گرائڈر شاعریوں میں بھی یہ سینما کی سی چلتی پھرتی تصویریں نظر آتی ہیں یا نہیں، مگر کوئی نظیر یاد نہ آئی۔ ممکن ہے کہ اس کی کوتاہ نظری کا تصور ہو یا فہم کا فقدان۔

اختصار اس ثمنوی کا بے مثال ہے۔ ایک شعر درمیان سے حذف کیجئے تو ساری داستان بدھم ہو جائے۔

اشعار کہاں تک نقل کئے جائیں۔ اول سے آخر تک صنایع و بدایع گویا موزون ہے، جب تک اردو زبان ہندوستان میں زندہ ہے یہ نظم سخن جنوں کے گلے کا پار رہے گی اور بحر البیان کے برابر اس کی عزت و توقیر ہوگی۔

گلزار نسیم کی جہک نے سحروروں کی محفل کو طبلہ عطار بنا دیا۔ لکھنؤ کے گلی کوچے اس خوشبو سے مست ہوئے اور ثمنوی کہنے کا عام شوق پیدا ہو گیا۔

نازک خیالی اور سخن آفرینی کے ساتھ واقف نگاری نسیم کا حصہ تھا۔ تقلید کی بیشتر کوششیں ناکام رہیں۔ ملک الشعراء قاضی صادق علی خاں نے ایک ثمنوی "سراپا موزون لکھی۔ زبان میں روانی تھی، نہ زبان میں شعلہ نشانی۔ اخلاص بھی دلچسپ نہ تھا، دختِ زر گر کی کہانی بچہ گر رہ گئی۔

آتش کے نامور شاگرد میر وزیر عباسی نے ۱۲۶۵ھ میں ایک ثمنوی "عیدیر" لکھی۔ اپنے مرقی نواب محسن الدولہ کے سرور خٹکار کی حکایت نظم کی۔ صنایع و بدایع کے ظلم بنائے۔ محاورات کے دریا بہائے لیکن قبولیت عام کا شکار نہ کر سکے۔ ۱۲۶۹ھ میں منشی جگن ناتھ خوشتر لکھنوی نے دامائن کا ترجمہ کیا:-

سردش غیب نے فرمایا سن کر      ریاض نور سے تاریخ خوشتر

حکایتیں دلچسپ اور نتیجہ خیز تھیں۔ قافیے بھی چست تھے۔ مگر تشبیہات و استعارات کے ساتھ داستان نگاری میں کامیابی نہ ہوئی اور سحروروں نے اس نظم کی کچھ قدر نہ کی۔

قائم اسلاطین داہد علی شاہ اختر نے متعدد ثمنویاں کہیں۔ شاہ ذبیحہ نے محاورات کے دریا بہائے، خدام بارگاہ نے ہر قطرہ سے تحسین و آفریں کے بانٹ لگائے لیکن سخن سخن کی بزم میں اس شعبہ پسندازی کی کچھ قیمت نہ ہوئی۔ دریا سے عشق کا قصہ دلچسپ تھا۔ الف خاں حیات نے ڈرامہ بنا کر شوقیوں کو جہانوں کو بدلوں "غزل ماہرہ" کا شکار رکھا مگر ثمنوی کے اچھالنے کا جواب میں دم نہ تھا۔ وہ بدستور ڈوبی رہی۔ تاہم زبان صاف و سلیس ہے۔ بیان میں درد ہے "ملک الکلام" نہ سہی "کلام الملوک" ضرور ہے۔

آغا حسن نظم لکھنوی نے ایک ثمنوی لذتِ عشق نام بحر البیان کے جواب میں لکھی۔ وہی بحر ہے مگر روانی زیادہ ہے۔ اسی طرز کا قصہ ہے، لیکن بے حیائی میں دس بیس قدم آگے ہے۔ مصحفی کی بحرِ اکجست کو جو نسبت دریا سے عشق سے تھی وہ بھی اس ثمنوی کو بحر البیان سے تعبیر نہ ہوئی۔



نظم کے وقت تک زبان بہت ترقی کر چکی تھی لیکن بیٹے نے تعلیم، استوار کرتے ہیں اور عقیدہ کو بھی حسیب نہیں سمجھتے۔  
نواب بادشاہ محل عالم نے بھی ایک ثنوی لکھی۔ بیگماتی زبان میں نغموں اور جوگوں کی اصل میں اور شاہی بیاہ کی رسمیں نظم کیں۔ علم نجوم پر ہستی  
سے واقفیت کا ثبوت پیش کیا۔ قمر سحر البیان کے طرز کا تھا مگر دلچسپی میں اس سے کم۔ شائستگی و مقامت جنس لطیف کی تعریف میں ہونا  
ہی چاہیے وہ موجود تھا مگر درد و تاثیر کا نشان نہ تھا۔ ثنوی کا قدر نہ ہوئی۔ بیگم صاحبہ نے حافظہ کتاب پر مدعا مانگی تھی وہ بھی قبول نہ ہوئی پوشائی  
بھی خشک ہوئی تھی کہ سلطنت چمن گئی اور راج ٹٹ گیا۔

البتہ آفتاب اللغات تعلق نے ایک طویل ثنوی طلسم آفت نام لکھ کر کھٹو کے انداز و اقتضائے نگار کی آبرورکھی۔ جس طرح شاعروں کی زبان  
میں زلف یار کی درازی پائے معشوق کے لئے گماہ گماہ کند ہو جاتی دیسے ہی اس نظم کی چستگی کو اس کی فضول طوالت سے نقصان پہونچا۔ اگر  
نسیم کی طرح وہ بھی وہ ایک کا قانون جاری کرتے یا غالب کی طرح کلیات کا عطر نکالتے تو شاید گلزار نسیم پر خستہاں آجاتی، مگر خیالت کی  
بے انداز وسعت مضامین کے بے انداز پیلاؤ نے قابضہ سمست کر دیسے۔ "اے حور"۔ "اے ماہ"۔ "خوشخو"۔ "نیک ذات"۔ "بے پیر"  
وغیرہ بھرتی کے الفاظ نے آرد و تصحیح کی حد کر دی اور بعض جگہ گفتگو مقصدانے حال کے خلاف ہو گئی۔

مواہلت میں عربی نگار کی رسم قین میراثہ۔ میر حسن۔ یونس اور نسیم نے رائج کی تھی، ایک انصوں نے سارا کوک شامستر نظم  
کر دیا اور سنجیدہ محبتوں میں اس ثنوی کے نام پر ثقافت کی نگاہیں مچی ہوئے لگیں۔

یہیں ہم پر لطف بیان۔ بیگمات کی شستہ زبان۔ محلات شاہی کے نادر محاورے۔ رنگیلے جان عالم کے عہد کی معاشرت، عشق آباد  
کھٹو کے رسم و رواج۔ قمر دلچسپ۔ اشعار آرائیں۔ آپارہ مضامین ثنوی کو مقبولیت عام کا خلعت ملا اور شاعری کی آرزو پوری ہوئی کہ  
ایک ایک میں کے وہ ہیں آئے

عظیم آفتاب بھی تمام نہ ہوئی تھی کہ لکھنؤ فوج مرزا خوق کے دہڑیوں سے گونجنے لگا اور حسن و عشق۔ عیش و عشرت کے متواضع نغمائے  
شوق سے پر جوش ہو گئے، فریب عشق نے رنگین مزاج فوجیوں کی آتش شوق پر تیل چھڑکا۔ بہار عشق نے دردمندان محبت کے دل چھینے  
اور دہر عشق کی حسرتناک موسیقی نے سارے شہر کو دیوانہ بنا دیا۔ بندش کی صفائی۔ زبان کی سادگی۔ بول چال کی بے ساختگی، محاورات کی برجستگی  
نے عام کے قلوب کو مست کر کیا۔ واقعہ نگاری اور نقش طرازی کے کمال نے خواص کی گردنیں خم کیں اور ان ثنویوں کو ایسی مقبولیت عام نصیب  
ہوئی کہ اکثر مضمونوں کے چرخ نمٹانے لگے اور میر حسن کی سحر البیان فراموش ہو گئی، حاسدوں نے ان نظموں کی "غز شمس تازہ" کو پستی  
اخلاق سے تعبیر کیا۔ سفاکین اٹھا کر برہمنوں و انبیا شامت رکھا۔ بزرگوں کی سنجیدہ محبتوں میں ان کا تذکرہ اخلاقی جسم قرار دیا،  
لیکن شمع کی روشنی و امن سے اور چاند کا نور چھپ نہیں سکتا، بہار عشق اور دہر عشق کو دوبارہ جگ ملی اور نکلتی ہیں منہ دیکھتے ہے۔

نواب رفیع الحق کے علاوہ حکیم آغا حسن ازل نے ایک ثنوی سحر حسن نام زہر عشق کے طرز پر لکھی، مگر سحر کو چرخ و گمانا بے کار تھا۔  
ایک شعر بھی زبان نہ خالق نہ مولا اور ثنوی نایاب ہو گئی۔

قدر کے بعد مسلسل انھوں کی طرف ملک کی توجہ بہت زیادہ ہو گئی اور بے شمار ثنویاں تصنیف کی گئیں۔ معزول شاہ اودھ نے ثیاب راج  
کے مطبع سلطانی سے کئی ثنویاں شائع کیں، مگر ان میں شعریت بہت کم تھی۔

سید عبدالحق کلاسی ساکن رائے بریلی نے فتوح اشام دہلی کا اور منشی طوطا رام شایاں نے جہا بھارت کا ترجمہ شائع کیا مگر شاعری  
ثنویوں سے غنما تھی۔ اس عہد کے اساتذہ میں سے امیر و دارا، محسن و غیر، تسلیم و شوق نے اس صنعت کلام پر طبع آزمائی کی۔



ایسر کی تنویاں نور تجلی اور آبر کرم و غیرہ اخلاق و موعظت میں تھیں۔ صلم خاؤ عشق اور مراۃ العین سے کچھ نسبت رکھتی تھیں، چند روز میں فراموش ہو گئیں۔

یاد رہنے کے قابل ہو تو کیا یاد رہے

۴

داغ اور آفتاب داغ سے دی نسبت تھی جو کریم کو بوستان سے ہے، نہ قصہ میں دلچسپی تھی نہ بیان میں اثر، تاہم ایسر کی تنویاں سے بہت زیادہ عمر پائی۔

مہاجر رسول عربی حضرت محسن کا کوروی نے تین تنویاں صبح تجلی، چراغ کبر اور شفا عت نجات نعت میں لکھی اور اس خشک مضمون کو اگہر یا بنادیا۔ مرزا امید کے بہتر معنی آفرینی ہے اور غنیمت سے برتر نقش طرازی، لیکن ان تنویوں کی بلاغت پر تنقید اس مختصر تبصرہ میں دیسی ہی ہے، جیسے امانت و محر کے واسوختوں سے مرزا دیر کے مرثیوں کا موازنہ! ایک نام تمام ساتی نام کلیات محسن میں ہے جس کا رنگ ان کے سب کلام سے جدا ہے۔

شیخ ناسخ کے شاگرد رشید سید امجد علی حسین نے "تنوی حجاب زمان" لکھی۔ نصیر الدین جبر کے عہد کا ایک اخلاقی قصہ لڑکیوں کو تعلیم کا شوق دلانے کے لئے نظم کیا۔ شاعر از حیثیت سے اس کا درجہ معمولی ہے۔

تنوی میں زبان کی سادگی اور متانت بیان کے ساتھ درد و تاثیر بھی ہے، آخر کے دو چار شعر جو میلے ٹھیلوں میں جانے والی عورتوں کی ذمت میں لکھے ہیں حذف کر دیئے جائیں تو یہ نظم اس قابل ہے کہ لڑکیوں کے درس میں مقرر کی جائے اور زمانہ حال کی روشنی میں خیال خواتین اس سر نصیحت نامہ سے فائدہ اٹھائیں۔

نشی امیر اللہ تسلیم نے پہلی تنوی داؤد علی شاہی دور میں لکھی تھی۔ سلطان محمود غزنوی نے عہد چہانداری کا ایک فرسودہ قصہ نظم کیا تھا اور اپنی قادر الکلامی کا ثبوت دیا تھا۔ افغان پہلے سے مشہور تھا، انداز بیان میں ندرت نہ تھی، عیش و عشرت کے بندوں نے نالہ تسلیم کی کچھ قدر نہ کی۔ دوسری تنوی شام غریباں نام ۱۲۹۹ھ میں تصنیف کی اور ادب اردو کے دامن میں بلاغت کے موتی ٹانگے، قصہ دلچسپ و ذوق بیان میں شوخی نہ تھی۔ کلام کی پختگی کی داد دہلی۔

تیسری تنوی صبح خنداں، نو عمری میں دیکھی تھی، اب تلاش سے نہیں ملتی اور اس کا کوئی شعر اس وقت یاد نہیں آتا۔ شام غریباں سے بہتر نہ تھی۔

سید مظفر علی خاں ایسر کے نامور شاگرد نشی احمد علی شوق نے ۱۳۰۵ھ میں اس دور کی بہترین عاشقانہ تنوی لکھی، میر حسن کی مصوری نسیم کی نازک خیالی، نواب مرزا شوق کی خوش بیانی کو دلیل راہ بنا کر خیالات و محاورات کا طلسم بنایا، قصہ ظلم الفت، سحر البیان اور دیلئے عشق کا خطر مجموعہ تھا۔ دلچسپی میں اس سے کم مگر تہذیب و سنجیدگی میں زیادہ۔ نئی نئی تشبیہیں ایجاد کیں، محاورے خوش آئند اسلوب سے باندھے، بول چال کی صفائی اور ہندش کی خوبی نے نظم میں چار چاند لگا دیئے، گلزار نسیم کی بحر بھی اور اسی کی سخن طرازی کی تقلید! اختصار کی کوشش کی مگر یہ سچی لا حاصل ثابت ہوئی، آورد و تصنع کا پردہ بڑی طرح فاش ہوا اور بعض جگہ بے ضرورت طول ہو گیا، بے جان اشیاء میں جان ڈالنا اور ان سے محکم کلام ہونا نسیم کا نیرنگ تھا۔ لیکن جو حال حد سے بڑھا وہ سا ہوا یہاں طوالت نے اس شہید طرازی کی قلعی کھول دی، تنوی درد سے خالی تھی۔ بیوں پر داہ داہ "آئی گردل سے" آہ نکلی۔

قائد شوق کے بعد لکھنؤ اسکول کے طرز میں صرف ایک تنوی اد لکھی گئی مگر افسوس کہ وہ نامقام رہی۔ سید ولایت علی فردوس نے فاضل عجائب کا قصہ نظم کرنا شروع کیا تھا، اگر وہ تمام کو پہنچاتا اور شاعر کو نظر ثانی کا وقت ملتا تو ادب اردو میں ایک گراں قدر اضافہ ہوتا۔



شاعری کی لایا کی طبیعت یا زمانہ کی تاقیدی سے مثنوی ناتمام رہی مگر اسی عہد میں مغربی تعلیم اور فزنی تہذیب کے اثر سے  
تانبہ ادب کا رنگ بھی یکساں ہو گیا۔

اسلوب بیان کے "داخلی" اور "خارجی" پہلو دیکھے جانے لگے "نفسیات" کی رسوم نئی۔ شعور کا موضوع بجائے تعزیر و تحریک  
بات کے فلسفہ و اخلاق کی تعلیم بھا گیا۔ نازک خیالی، معنی آفرینی، سخن طرازی، بلند پروازی کا لغویات و ہنریات میں شمار ہوا۔ پہلے خیال  
تبی اور خلاق معانی ہونا شاعر کا کمال تھا۔ کیفیات اور تاثرات اشارات و کنایات میں ادا کرنا شعر کا حسن تھا۔ تسلسل بیان معسوری اور گرفتار  
رہی مثنوی کی خصوصیت تھی۔ اب اداسنا مان فرنگ نے مثنوی دیا کہ مثنوی کے نئے سادگی و فزنی ہے اور وہ تشبیہات، تمثیلات اور استعارات  
کے بغیر سنبھال سکتی۔ یہ بالکل بجا اور درست ہے۔ اسی بوجہ سے یوسف زینا پائی وہ بگئی۔ سکندر نامہ نظامی کی سناعی معنی میں ملی۔  
میں یعنی ادب سے بڑھ کر مثنوی غنیمت بے نشان ہو گئی۔ گلزار نسیم اور ظہیر العتخس و عاشاک کے انبار میں ہیں۔ عروت میر حسن کی  
ادب و خیال، تاریخ تصنیف سے اس وقت تک ہر لحظہ اور ہر ساعت عاشق مرزا جوں کی گردن میں حائل رہی اور یہ خوبصورت شعر  
ان دو خطوں سے ہے۔

دانت جب مجھ کو یاد آتے ہیں دل کلیجا بھی چلاتے ہیں !!!

اس طرزِ جدید میں خواجہ الطاف حسین حالی، منشی جوالا پور شاد براق، مرزا محمد ہادی رسوا، سرور جہاں آباد وغیرہ نے چھوٹی  
مثنویاں لکھیں۔

بہترین کتابت، طباعت، جاذب نظر سرورق اور عمدہ کاغذ سے ساقم

# شاهکار ماہنامہ ناولٹ نمبر

جنوری ۱۹۵۰ء میں شائع ہوا ہے جو چار عظیم ناولٹس پر مشتمل ہو گا!  
صفحات ۳۵۰ قیمت تین روپے

"شاهکار" کا وہ سراغ فاسد ہے جس میں شائع ہوا ہے جو جون ادب جہاں کا مشترکہ شمارہ ہو گا، ۲۵، دسمبر، ۱۹۵۰ء تک جو حضرات ساکھانہ  
گیا کہ وہ پے بند یہ نئی آؤں سال کریں گے انہیں دس مام شمارے سادہ ڈاک سے اور دونوں فاس نمبر ریشمی سے بھیج دیے جائیں گے

منیر ماہنامہ "شاهکار" ۱۳۴۰ - بخشی بازار الہ آباد



# سحرالبیان کے پس منظر پر ایک نظر

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

میر حسن کی بہترین اور مشہور ترین مثنوی سحرالبیان نواب آصف الدولہ کی توجہ سے وجود میں آئی ہے۔ ہوا یہ کہ ۱۱۸۹ھ میں شجاع الدولہ کے انتقال کے بعد جب آصف الدولہ تخت نشین ہوئے تو انھوں نے فیض آباد کے بجائے لکھنؤ کو دارالحکومت ٹھہرایا اور علم و ادب کی وہ قدردانی فرمائی کہ لکھنؤ اب باب کمال کا مرکز بن گیا۔ میر حسن بھی فیض آباد سے لکھنؤ پہنچ گئے اور جلد ہی دربار شاہی تک رسائی حاصل کر لی۔ بادشاہ کو شفیق و ادب نواز دیکھ کر سحرالبیان لکھنا شروع کی اور ۱۱۹۵ھ تک ختم کر کے بادشاہ کے حضور میں پیش کر دی۔ میر حسن کو اس مثنوی کی تکمیل میں کتنا وقت دینا پڑا اس کا تعین کرنا مشکل ہے۔ کوئی ایسی خارجی شہادت اب تک سامنے نہیں آئی جس سے اس کی مدت تصنیف کا سراغ لگایا جاسکے، قیاس یہ ہے کہ ۱۱۹۲ھ میں گلزار ارم کے خاتمہ پر انھوں نے سحرالبیان کی طرف توجہ کی ہوگی لیکن بعض داخلی قرائن سے اندازہ ہوتا ہے کہ میر حسن نے برسوں خون پانی کیا جب ایسی شاہکار نظم وجود میں آئی ہے۔ مثنوی کے آخر میں انھوں نے خود اس امر کا اظہار کیا ہے کہ اک عمر کی مشق سخن کے بعد اس مثنوی کے حررت کو موتوں کی آب و تاب نصیب ہوئی ہے۔

ذرا منصفانہ داد کی ہے یہ جا کہ دریا سخن کا دیا ہے بے بہا  
ذہن عمر کی اس جوانی میں حرث تب ایسے نکلے ہیں موتی سے حرث  
جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں پیر تب ایسے ہوئے ہیں سخن بے نظیر

یہ مثنوی خود میر حسن کی نظر میں کن خصوصیات کی حامل تھی اور وہ اس سے کیسی کیسی امیدیں وابستہ رکھتے تھے اس کا اندازہ ذیل کے اشعار سے کیا جاسکتا ہے۔

نہیں مثنوی ہے یہ اک پھل بھری مسلسل ہے موتی کی گویا لڑی  
نئی طرز ہے اور نئی ہے زبان نہیں مثنوی ہے یہ سحرالبیان  
رہے گا جہاں میں مرا اس سے نام کہ میں یادگار جہاں یہ کلام  
ہر اک بات پر دل کو میں خوں کیا تب اس طرح رنگیں مثنویوں کیا

اگر واقعی غور ہو سکے کیجئے

صلہ اس کا کم ہے جو کچھ دیکھئے

میر حسن نے اپنے قلم کے متعلق جو باتیں کہی ہیں وہ غلط نہیں ہیں۔ اس میں پھل بھری اور موتی کی لڑی کی صفات موجود ہیں



حقیقتاً طرز بیان اور زبان دونوں کے لحاظ سے وہ اردو شاعری کی تاریخ میں ایک چیز تھی۔ یہ بھی امر واقعہ ہے کہ اسی ثنوی کی بدولت دنیا کے شاعری میں میر حسن شہرت عوام و بقائے بقائے دوام کے مرتبے تک پہنچے لیکن جیسا کہ آخری شعر سے ظاہر ہے نواب سے صلہ پانے کا جو نواب انھوں نے دیکھا تھا وہ شہر مندہ تعبیر نہ ہو بلکہ نواب آصف الدولہ جیسے حاکم روزگار سے میر حسن کو اس شاہکار ثنوی کا جو کچھ صلہ مل سکے گا ایک زمانے نے اسے ایسی رشک و حسد کی نگاہ سے دیکھا کہ ایک دو سالہ کے سونے کچھ اور دینے نہ دیا۔ میر شیر علی افسوس اپنے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ "ہمیں کا اس کے۔ مہراجہ ہے کہ نواب وزیر الممالک آصف الدولہ مرحوم نے ایک دو سالہ خاص اپنے اوڑھنے کا دست بچے میں سے نکلوا کر مصنف کو عنایت کیا۔ رتبہ تو اس کا البتہ بڑھا یہ دل ٹھٹ گیا۔ اس لئے مطلب ولی حاصل نہ ہوا۔ لیکن یہ کھوٹ صرف طالع کی ہے کیونکہ مال کھرا خر بیار اتنا بڑا اور سودا خاطر خواہ نہ ہوا بلکہ گھٹا آیا۔"

میر علی افسوس نے یہ جملہ "کھوٹ صرف طالع کی ہے" یونہی نہیں لکھا یہ فقرہ اپنے پیچے ایک تاریخی واقعہ رکھتا ہے۔ جب سحرالبیان مکمل ہوئی تو نواب قاسم علی خاں نے چاہا کہ میر حسن سے یہ ثنوی لے کر نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کریں میر حسن نے اس خیال سے کہ کہیں یہ ثنوی کسی اور کے نام سے دربار میں نہ پہنچا دی جائے۔ ثنوی دینے سے انکار کر دیا۔ کچھ دنوں بعد خود لے کر گئے اور نواب آصف الدولہ کو سنانے لگے نواب قاسم علی خاں بھی موجود تھے ان کو یہ بات پسند نہ آئی۔ چنانچہ جس وقت میر حسن نے نواب کی طرح میں یہ شعر پڑھا ہے

سفادت یہ ادنیٰ سی اک اسکی ہے کہ اک دن دو سالے دے سات سے

تو نواب قاسم علی خاں نے، دوسرے شعر کے کچھ ایسے معنی پہنائے کہ نواب آصف الدولہ میر حسن سے خفا ہو گئے اور اس ثنوی کے صلہ میں ایک دو سالہ گئے سوا اور کچھ نہ دیا۔ سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرہ مرقومہ ۱۳۶۷ھ میں اس واقعہ کو تفصیل میں بیان کیا ہے۔

"نواب قاسم علی بہادر نے جب منادو فرمایا مجھے دو کہ تمھاری طرف سے حضور نواب آصف الدولہ بہادر کے لیجاؤں مصنف نے یہ خیال اس کے مبادا اور کسی کے نام سے حضور میں گزرے انکار کیا۔ بعد چندے اور کسی تقریب سے حضور میں باریاب ہوئے، نواب سابق الذکر کہ افسانہ رفتہ سے آزدگی رکھتے تھے، نواب صاحب کی تعریف میں بولی اٹھتے یہ جو کہتے ہیں کہ ۲

"اک دن دو سالے دے سات سے"

حضور نے تو ہزار ہا دو سالے آن واحد میں بخش دے ہیں۔ شاعری میں مبالغہ ہوتا ہے۔ یہاں بیان واقعی میں کمی ہے۔ نواب نامدار کا دل اس کے سننے سے اچھا ہوا۔ یہ فقدا کم نصیبی میر موصوفت کی تھی کہ ایسے حاکم روزگار کی سعادت سے ناکام رہا۔

عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ جس طرح میر حسن نے اپنی ثنوی کے لئے نیا قصہ ترتیب دیا ہے اسی طرح ردش عام سے بچنے کے لئے بھر و وزن کے انتخاب میں بھی جدت سے کام لیا ہے۔ اس وقت ثنوی کے مختلف موضوعات کے لئے کمری مخصوص کر دی گئی

۱۔ دیباچہ میر علی افسوس ص ۱۱ مشمولہ "ثنویات میر حسن" مرتبہ عبدالباری آسیا طبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۵ء

۲۔ تذکرہ خوش معرکہ دریا علی ص ۲۳۳ تا ۲۹۸ کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو کراچی



تھیں اردان سے انحراف پسند نہ کیا جاتا تھا۔ عام طور پر مندرجہ ذیل بحریں موضوع کا لحاظ رکھ کر ثنوی میں استعمال ہوتی تھیں۔

- ۱۔ متقارب مثنیٰ مقصور یا مخذوف یعنی فاعلن فعولن فعولن فعل یا فعل۔ فردوسی کا شاہنامہ، نظامی کا سکندر نامہ سراج کی بوستان خیال اور میر حسن کی ثنوی سحرالبیان اسی بحر میں ہے۔
- ۲۔ ہزج مدس مقصور یا ہزج مدس اخرب مخدوف یعنی مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیل۔ اس بحر میں نظامی کی شیریں خسرو، جامی کی یوسف زلیخا اور فیضی کی نلی دمن وغیرہ ہیں۔
- ۳۔ بحر رمل مدس مقصور یا مخذوف۔ یعنی فاعلاتن۔ فاعلاتن۔ فاعلن یا فاعلات۔ مولانا روم کی ثنوی مثنوی، میر حسن کی رموز العارفین۔ اقبال کی اسرار خودی اور دیوانے خودی وغیرہ اسی بحر میں ہیں۔
- ۴۔ بحر خفیف مدس مجنون یا مقصور۔ یعنی فاعلاتن، مفاعیلن، فعلن یا فعلات۔ جس میں حدیقہ سنائی، جامی کی سلسلۃ الذہب اور آفتاب الدولہ۔ تعلق کی طلسم الفت وغیرہ ہیں۔
- ۵۔ بحر سرج مدس مجنون مقصور۔ یعنی مفعلن۔ مفعلن۔ فاعلاتن۔ نظامی کی مخزن اسرار اور خسرو کی قرآن السعید اسی بحر میں ہیں۔

- ۶۔ بحر ہزج مدس اخرب مخدوف۔ یعنی مفعول، مفاعیلن، فعولن۔ اس میں شکرار نسیم اور ترانہ شوق وغیرہ ہیں۔
- ۷۔ بحر متقارب مثنیٰ اثر مقبوض یعنی فاع فعولن فعلن فاع یا فعلن، فعلن فعلن فاع۔

الذہنوں میں متقارب بحر، رزمیہ کے لئے مخصوص تھی۔ چنانچہ ان بحروں کے متعلق انشاء اللہ خاں لکھتے ہیں کہ مشہور است باعصر آں درجہت بحر کیے متقارب مثنیٰ مقصور و مخذوف ..... دایں بحر مخصوص است بذکر مہاربات سلاطین با سلاطین لیکن میر حسن مرحوم ریختہ گو قصہ بے نظیر و بدر منیر در ہیں دزدن مہذوں کردہ است۔

انشاء کے اس قول کو اکثر تذکرہ نگاروں اور مورخوں نے نقل کیا ہے، مولانا عبد السلام ندوی سے لے کر محمود فاروقی تک کی تالیفات میں اس امر کا اظہار کیا گیا ہے کہ ”سحرالبیان کی بحر کے انتخاب میں میر حسن عام راستے سے ہٹ کر چلے ہیں یہ عشقیہ ثنوی حسن و عشق، ہجر و وصال، درد و اثر، سوز و گداز اور دل کے جذبات کی حامل ہے۔ اس کی بحر بھی وہی ہونی چاہیے تھی جو عموماً عشقیہ ثنویوں کی ہوتی ہے۔ لیکن اس کے خلاف سحرالبیان کی بحر رزمیہ ثنوی کی ہے۔“ ہمارے یہاں اقوال کے نقل کرنے اور حوالہ دینے میں بالعموم آنکھ بند کر کے کام لیا جاتا ہے۔ انشاء اللہ خاں نے یہ بات اٹھارہویں صدی کے اختتام پر لکھی تھی۔ اب تک ہمارے ناقدین بلا کسی تحقیق و تنقید کے انشاء کے قول کو دہراتے چلے آ رہے ہیں۔ ممکن ہے انشاء نے یہ بات اپنے پچھلے دین میں میر حسن کا مذاق اڑانے کے لئے بطور طنز لکھ دیا ہو کہ میر حسن نے عشقیہ ثنوی کے لئے رزمیہ بحر کا انتخاب کر کے جدت طرازی کی ہے۔ یہ بات اس لئے قرین قیاس ہے کہ اول تو انشاء کی ہر بات سنجیدہ نہ ہوتی تھی دوسرے یہ کہ وہ سحرالبیان جیسی بلند پایہ ثنوی کو استحسان کی نظر سے نہ دیکھتے تھے۔ چنانچہ وہ میر حسن کے متعلق لکھتے ہیں کہ ”بدر منیر کی ثنوی نہیں کہی گویا سانڈے کا تیل بیچتے ہیں۔“



ایسی صورت میں انشا کی رائے پر کبھی اعتماد کر لینا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ انشا کی یہ رائے درست نہیں معلوم ہوتی کہ بحر مقارب مثنوی مقصور محذوف و زمریہ مثنویوں کے لئے مخصوص تھی اور میر حسن نے اسے مدراج عام کے خلاف عشقیہ مثنوی کے لئے استعمال کیا ہے۔ سحرالبیان کے وجود میں آنے سے بہت پہلے اردو میں متعدد عشقیہ مثنویاں بحر مقارب مثنوی میں لکھی جا چکی تھیں اور خاصہ عام میں مقبول ہو چکی تھیں۔ اُن میں سے بعض حسن زبان و بیان سے آراستہ تھیں اور میر حسن نے اپنی مثنوی میں ان سے استفادہ کیا ہے۔ دکنی اردو شعراء کے یہاں بہت سی ایسی عشقیہ مثنویاں ملتی ہیں جو سحرالبیان کے وزن و بحر میں کہیں گئی ہیں۔ ممکن ہے میر حسن کو ان کی خبر اس وقت نہ رہی ہو اور ان سے استفادے کا موقع نہ ملا ہو۔ لیکن سراج اور نگ آبادی کی مشہور و معروف مثنوی بوستان خیال سے وہ ضرور واقف تھے۔ اس لئے کہ شمالی ہند کے تمام قدیم تذکروں میں سراج کا ذکر آیا ہے۔ خود میر حسن کا تذکرہ سراج اور نگ آبادی کے ذکر سے خالی نہیں ہے۔ پھر سراج کی زبان اتنی صاف و شستہ، اور رواں دواں ہے کہ شمالی ہند کے شعراء ان کی مثنوی سے ضرور متاثر ہوئے ہوں گے۔ بوستان خیال دلی کی وفات ۱۱۱۹ھ سے پورے چالیس سال بعد ۱۱۶۰ھ میں لکھی گئی ہے اور اسی سن تصنیف کی مناسبت سے اس میں ۱۱۶۰ اشعار ہیں جب دلی کا حکام ۱۱۱۹ھ سے پہلے شمالی ہند پہنچ کر قبول عام کو پہنچ گیا تو یہ کیسے ممکن ہے کہ سراج جیسے صاحب کمال اور اس کے فن کی شہرت سے شمالی ہند کے لوگ ۱۱۶۰ھ اور ۱۱۱۹ھ کے درمیان تک یکسر بے خبر رہے ہوں۔ تاریخی حالات و قرائن اور اس زمانے کے ادبی تذکروں اور رسالوں سے صاف پتہ چلتا ہے کہ میر حسن اور شمالی ہند کے دوسرے شعراء مثنوی بوستان خیال سے پوری طرح واقف تھے۔ بوستان خیال اور سحرالبیان کو سامنے رکھ کر دیکھئے تو ایسا لگتا ہے جوتا ہے گویا میر حسن نے سراج کا شعری تتبع کیا ہے یہی نہیں کہ دونوں بحر و وزن میں ایک سی ہیں بلکہ ان کے انداز بیان میں بھی بعض جگہ بڑی مشابہت ہے۔ بوستان خیال کا مفصل ذکر دوسرے باب میں کیا جا چکا ہے۔ اس جگہ شمالی کے طور پر چند شعروں کو جمع کئے جاتے ہیں ان سے اندازہ ہو سکے گا کہ میر حسن نے اپنے پیش رو مثنوی نگاروں سے کیا فائدہ اٹھایا ہو گا۔ سراج نے باغ و بہار کی تصویر اس طور پر اتاری ہے۔

ہر اک صحت پانی کی نہروں کی سیر	وہ نہروں میں پانی کی بہروں کی سیر
رداں آب کی ہر ت آبشار	جدھر دیکھئے ہر جہی تھی بہار
طلب بخش تھا ناچنا مور کا	تماشا تھا ہر مور کے شور کا
ہر اک سرد پر عشق پیچے کی پیل	خوشی کے گلے کی تھی گویا جمیل
ہر اک حوض پانی سے لبریز تھا	ہر اک قطعہ باغ گل خیز تھا
سمن، ارغوان، زنگس جہری	گل لار، سیوتی، جعفری

۱۵۔ ملاحظہ نکات شعرا از میر مرتبہ عبدالحق صاحب تذکرۃ الشعراء از میر حسن مرتبہ حبیب الرحمن خاں شروانی ص ۱۱۹ تذکرہ ہندی گویاں از فتح علی حسینی مرتبہ عبدالحق ص ۹۵ ریاض الصفا از مصطفیٰ مطبوعہ انجمن ترقی اردو ص ۱۱۹۔ مخزن نکات از قاسم مطبوعہ انجمن ترقی اردو ص ۱۱۹۔ نغمہ نغمہ از قاسم مرتبہ محمود شیرانی ص ۲۹۳۔ گلشن ہند و گلزار ابرار از قاسم مطبوعہ انجمن ترقی اردو ص ۱۱۹۔ تاریخ ادبیات ہندوستانی از نگار سالانہ جلد سوم ص ۱۴۵



ادھر بلبلیوں کی غزل خوائیاں      ادھر کھپوں کی قنیم افشائیاں  
ادھر سرور عنا کے سہنے کی دھوم      ادھر غمنا قمریوں کا ہجوم  
عجب دقت تھا اور عجب رنگ تھا      لیکن مراد نپٹ تنگ تھا  
بچھے دیکھنا تلخ تھا اس طرف      کہ تھا دل مرا تیر غم کا ہدف

میر حسن نے شہزادہ بے نظر کے باغ کا جو نقشہ کھینچا ہے۔ اگر اسے ذہن میں رکھیں وہ دونوں کے مرقعوں میں کچھ زیادہ فرق نظر نہیں آتا۔ بومستان خیال سے قطع نظر خود شمالی ہند میں بعض ایسے باکمال شعرا گزر چکے تھے جو سحرالبیان کے وزن و بحر میں طویل عشقیہ مثنوی کہہ چکے تھے یہ الگ بات ہے کہ وہ زمانے کی درست برد سے محفوظ نہ رہ سکی اور آج کوئی عشقیہ مثنوی موجود نہیں ہے۔ جس سے سحرالبیان کا مقابل کیا جاسکے۔ لیکن جن نامکمل عشقیہ منظوم قصوں کا سراغ تذکروں اور تاریخوں سے ملتا ہے ان کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ میر حسن نے ان سے ضرور فائدہ اٹھایا ہے۔ اس قسم کے منظوم قصوں میں فضائل علی خاں بے قید کی مثنوی خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ یہ مثنوی سحرالبیان ہی کے وزن و بحر میں لکھی گئی ہے اور ایسی صاف و سلیس درداں ہے کہ آنے والے مثنوی نگاروں کے لئے کسی نہ کسی طور پر ضرور مشعل راہ بنی ہوگی۔ بے قید کی مثنوی میں پانچ سو اشعار تھے اور وہ اپنے زمانے میں بے حد مشہور و مقبول تھی۔ خود میر حسن نے اپنے تذکرے میں فضائل علی خاں بے قید کا ذکر اس طور پر کیا ہے

”ان موزدنان جہاں فضائل علی خاں بے قید تخلص۔ جوان محمد شاہی بود۔ خوش خوراک و خوش پوشاک

بکمال خوبی بسری برد۔ در شعبہ بازی و صحبت داری، کامل بود۔ طبع تیز درمند و اثرات،

مثنوی ادب بسیار مشہور است۔ حسب حال خود مثنوی گفتہ و بے درپائے معنی سفتہ سلہ

تذکرہ شعرا میں بطور مثال بے قید کی مثنوی کے متعدد اشعار بھی نقل کئے گئے ہیں اور ان کے عشقیہ تہے کی شان نزول پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ بے قید دراصل ایک بت ہندی سے عشق کرتے تھے۔ چنانچہ گردشِ ذرا نہ سے مجبور ہو کر جب انھیں نواب عمدة الملک کے ساتھ الہ آباد جانا پڑا تو محبوب کی جدائی میں مضطرب و بے قرار رہنے لگے اور جنون کی کیفیت طاری ہو گئی۔

نواب صاحب موصوف نے جب یہ حال دیکھا تو ایک دن بے قید کی دلیری و دلجوئی کے لئے ارباب عیش نشاط کو جمع کیا اور ایک طوائف کو اشارہ کیا کہ دریا بانہ ناز و ادا سے اُن کو اپنے دام میں لے لے شاید کہ اس طور پر اُن کا دل ہلکا ہو جائے اور غم و اندوہ سے نجات مل جائے۔ آخر کار مجمعے سے ایک نازنین اٹھی اور ہزار عشوہ و غمزہ انھیں رام کر لیا۔ بے قید نے اسی عالم میں یہ مثنوی اپنے حسب حال کہہ کر کمال فن کا اظہار کیا۔ لیکن لطف کی بات یہ ہوئی کہ جب مقصود دل حاصل ہو گیا تو وہ اس پری دُک کے ڈالو پر سر رکھ کر سو گئے۔ خواب میں کیا دیکھتے ہیں کہ پہلی محبوبہ ان کے سامنے ہے اور شکوہ شکایت کر رہی ہے۔ اس خواب کی کیفیت خود اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ

عجب خواب دیکھا میں اس خواب میں      ہوا جس سے میں ہیج اور تاب میں  
ہوا تھا جنھوں سے میں ادل جدا      سو گیا دیکھتا ہوں وہی دلربا  
کہ جو چاہتی تھی مجھے دل سستی      جدا بھی ہوا تھا میں مشکل سستی  
سو گیتی ہے یوں۔ میرا دامن پکڑ      کہ چھوٹے ترے غم سے میرا جگر

تذکرہ الشعراء از میر حسن مرتبہ حبیب الرحمن خاں مشروری انجمن ترقی اردو سلسلہ ۳۲ء ۱۳۵۵ھ



شب و روز رونا مرا کام ہے ترا نام لینے سے آرام ہے  
پھر سے میرے دوست تو کس کس گلی تیری چاہ میں میں ہوئی بادی  
یہاں تو جا ہے تو کر میرے ساتھ قیامت کو دامن ترا میرے ہاتھ

اس کے بعد جو پہلی خواب سے آنکھ کھلی کس شخص نے کہا کہ آپ کی تلاش میں کوئی آیا ہوا ہے۔ باہر نکلتے۔ دیکھا کہ قاصد ایک خط لے کر آیا ہے۔ خط کو دیکھنے سے معلوم ہوا کہ یہ اسی محبوب کا خط ہے۔ اس خط میں کیا لکھا تھا یہ خود بے قید کی زبان سے سنے۔

جو دیکھا لٹانے پہ لکھا ہے یہ کہ کھوئی شتابی برہ کی گرہ  
نھاری خوشی سے یہاں خیر ہے سدا ہجر کے باغ کی سیر ہے  
بہت پھول لالہ دکھائے مجھے ترے داغ سے کچھ نہ بھائے مجھے  
تو جتنی ہوں میں اپنی قسمت سے ہار جیسے کس کے سر پہ میرے لال  
جو دیکھا تھا تم رنگ سرخ و سفید مرے تاج سر۔ اب نہ رکھو اُمید  
کردن کیا نکلتی نہیں بیان ہے کہ یہ میری غلطی کا تاوان ہے  
زیادہ نہیں اس سے کچھ مدعا یہی مدعا تھا لکھا والدعا

افسوس کہ بے قید کی یہ عشق داستان چارے سامنے نہیں۔ صرف کچھ تراشیدہ اشعار مختلف تذکروں میں ملتے ہیں۔ لیکن اس مختصر نمونے سے اندازہ ہوتا ہے کہ شبنوی اپنے دور میں عینی مشہور ہوئی ہوگی۔ اور لوگوں کو چراغ سے چراغ جلاتے میں مدد ملی ہوگی۔

ایک اور عشقہ شبنوی اس انداز کی مٹی ہے۔ اس کا ذکر بھی میر حسن کے تذکرے میں کیا گیا ہے اور بہت ممکن ہے اس شبنوی سے بھی انھوں نے تاثر لیا ہوگا۔

ان ہر احوال سے یہ بتانا مقصود تھا کہ انشا اللہ خاں کا یہ بیان کہ میر حسن نے عشقہ فقے کے لئے نہ میجر نقاب مثنوی کا استعمال کر کے جدت پیدا کی ہے درست نہیں ہے۔ دکن و شمالی ہند دونوں میں عشقہ داستانوں کے لئے بحر متقارب کا استعمال میر حسن کے پہلے سے ہوتا تھا۔ سحرالبیان کے وجود میں آنے سے پہلے بھی اس بحر میں متعدد عشقہ فقے لکھے جا چکے تھے اور اپنی سلاست و روانی اور دلکشی و اثر خیزی کے لئے مشہور رہ چکے تھے۔ میر حسن ان سے ضرور متاثر ہوئے ہوں گے اور انھوں نے پہلے شعر کے تجزیوں کو کامیاب دیکھ کر اپنے تجزیے کو بھی اسی بحر میں تقلیداً نظم کرنا مناسب خیال کیا ہوگا۔

لیکن چونکہ میر حسن نظری شاعر تھے اور خلق و ایجاد کی خاص قوت لے کر آئے تھے۔ اس لئے ان کی شبنوی کسی کی تقلید کا شکار نہیں ہوئی۔ انھوں نے یقیناً اپنے پیش رو شعرا کی غنویوں سے استفادہ کیا ہوگا۔ لیکن یہ استفادہ اس نوعیت کا ہرگز نہیں جو انھیں کا مقلد یا متبع ثابت کر سکے۔ شبنوی سحرالبیان کا رنگ تقلید و تتبع سے بکسر پاک ہے اور ایک ایسے طرزِ غام کی حامل ہے جسے اردو و ہندی شاعری کا مبدیہ و میزان قرار دیا جاسکتا ہے۔



# ”گلزارِ نسیم“ کی نمایاں خصوصیات

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

”گلزارِ نسیم“ ۱۳۵۴ء میں نکل ہوئی اور طبع ہوتے ہی اس کا نام ”سحر البیان“ کے مقابلے میں اور دیا شکر نسیم کا نام میر حسن کے نام کے ساتھ لیا جانے لگا، حقیقت یہ ہے کہ کمزوری دبستانِ شعر کی یہ پہلی طویل نظم ہے جو ثنوی اور قصہ دونوں کے فن پر بڑی حد تک پوری اترتی ہے۔ اس میں کردار نگاری، جذبات کی مصوری اور تسلسل بیان کی کم و بیش وہ سبھی خوبیاں موجود ہیں جو ایک افسانوی ثنوی کے لئے ضروری خیال کی جاتی ہیں لیکن اس کی دل کشی کا راز دراصل اس کی رنگین بیانی، معنی آفرینی، کنایاتی اسلوب، لفظی صنایع اور ایجاز نویسی میں پوشیدہ ہے۔ ان اوصاف میں بھی اختصار و ایجاز کا وصف، امتیازی نشان کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ایجاز و اختصار نے جہاں ایک طرف اس ثنوی کو بے مصرت اور بھرتی کے خیالات و اشعار سے پاک رکھنے میں مدد کی ہے وہاں کہیں کہیں اغلاق و پیچیدگی بھی پیدا کر دی ہے، چنانچہ بعض جگہ داستان کے تسلسل میں رکاوٹ پیدا ہو گئی ہے اور بعض جگہ ربط کلام مجروح ہو گیا ہے جیسا کہ مولانا حالی نے ”گلزارِ نسیم“ کے ان اشعار پر اعتراض کیا ہے۔

خوش ہوتے تھے طفلِ مدِ جبیں سے	ثابت یہ ہوا ستارہ میں سے
پیارا یہ وہ ہے کہ دیکھ اسی کو	پھر دیکھ نہ سکے گا کسی کو
نور آنکھ کا کہتے ہیں پر کو	چشمک تھی نصیب اس پدر کو
آتا تھا شکار گاہ سے شاہ	نظارہ کیا پدر کا ناگاہ

پہلے دو شعر کے متعلق مولانا حالی کا خیال ہے کہ ”ان میں جب تک کئی لفظ بڑھائے اور بدلے نہ جائیں تب تک ان کا مفہوم سیدھی طرح نہیں نکل سکتا اور پہلا مصرع دوسرے سے اور دوسرا مصرع تیسرے سے چسپاں نہیں ہو سکتا۔ اس طرح تیسرے شعر میں جب تک دوسرے مصرعے کے الفاظ بدلے نہ جائیں کلام مربوط نہیں ہو سکتا۔ جو تھے شعر کے دونوں مصرعے مربوط نہیں ہیں۔ کیونکہ ظاہر الفاظ سے یہ مفہوم ہوتا ہے کہ شاہ اور شخص ہے اور پدر اور شخص ہے۔ حالانکہ پدر اور شاہ سے ایک ہی شخص مراد ہے۔“

چکست نے ان اعتراضات کا یہ جواب دیا ہے کہ ”یہ اشعار ثنوی کے اصل نسخے کے مطابق نہیں ہیں اور کتابت کی غلطی کی وجہ سے یہ عیب پیدا ہو گیا ہے۔ پہلے شعر کا پہلا مصرعہ دراصل یوں ہے۔  
خوش بھرتے ہی طفلِ مدِ جبیں سے



اس کے بعد چاروں مصرعے مربوط ہو جاتے ہیں۔ تیسرا شعر چکیت کے نزدیک واضح ہے اور چوتھے شعر کو اصل نسخے کے مطابق اس طور پر پڑھیں۔

آ آ تھا شکار گاہ سے شاہ      نظارہ کیا پدر نے ناگاہ

تو پھر کلام بے ربط نہیں رہتا۔ چکیت کا خیال صحیح معلوم ہوتا ہے۔ حالی نے نسیم کے ساتھ انصاف نہیں کیا چونکہ وہ کلام کی سادگی اور صفائی ہی کو اس کا اصل حق قرار دیتے تھے۔ اس نے نسیم کی معنی آفرینی اور رنگین بیانی کی داد دے کے پوری مثنوی میں جہان بین سے ربط کلام کی ایسی پسند مثالیں مل بھی جائیں تو گلزارِ نسیم کی خلقت پر حوت نہیں آتا۔ بھوری طور پر مثنوی انتہائی اختصار کے باوجود کلام کی بے ربطی۔ ابہام ناشکال اور تعقید سے پاک ہے۔ یوں بعض مقامات پر زبان و بیان کی کمریوں سے نہ سحر البیان یکسر پاک اور نہ گلزارِ نسیم، بلکہ انسان کی کوئی تخلیق، شہکار ہونے کے باوجود سہو و خطا سے پاک نہیں ہو سکتی۔ اس لئے چند مثالوں کی مدد سے یہ کہنا کہ گلزارِ نسیم میں اس کے انفرادی بعض اخلاق پیدا کر دیا ہے درست نہیں ہے۔ اختصار و ابجاز کا فن جس حسن و خوبی سے گلزارِ نسیم میں برتا گیا ہے۔ اردو شاعری میں اس کی مثال نظر نہیں آتی۔ ابجاز کے لئے استعارات، کنایات، تلمیحات اور بعض صنائع کا استعمال ناگزیر ہے۔ ان کے بغیر کلام کو بیخ و مختصر بنانا مشکل ہے لیکن ان تمام چیزوں کو کلام میں خوبصورتی سے برتنے کا سلیقہ سب میں نہیں ہوتا۔ اور اسی لئے صنعتیں اکثر ترین کلام کے بجائے اس کا عیب بن جاتی ہیں۔ نسیم میں چونکہ تشبیہات و استعارات و کنایات و تمثیلات اور صنائع و بدائع کے استعمال کا خاص سلیقہ ہے اس لئے ان کا کلام ابجاز و اختصار کا حامل ہوتے ہوئے بھی حسن و اثر سے عاری نہیں ہے۔ یوں تو نسیم نے بھوری مثنوی میں اختصار نویسی کے فن کی پابندی کی ہے لیکن اس فن کا خاص کہاں اس وقت نظر آتا ہے جب نو کردار ہم کلام ہونے کے باوجود دل کی بات کو ڈھکائے چھپائے رکھنا چاہتے ہیں یا کسی گزرے ہوئے بڑے واقعے کو کسی اور کے سامنے دہراتا چاہتے ہیں۔ اس کی ایک اعلیٰ مثال بکاؤلی کے کردار میں نظر آتی ہے۔ پھول کے غائب ہو جانے کے بعد بکاؤلی ہر در لباس میں زین الملوک کے دربار میں پہنچتی ہے اور اپنے کو پریشان و خستہ حال ظاہر کر کے ملازمت کرنا چاہتی ہے۔ چہرے سے نسوانی حسن و جمال اور شرم و حیا صاف نمایاں ہے۔ بادشاہ حال و ریافت کرتا ہے، لیکن بکاؤلی اس ڈر سے کہیں اس کا راز فاش نہ ہو جائے بات کو ٹالتا چاہتی ہے۔ بادشاہ سوال پر سوال کرتا ہے اور مفصل جواب چاہتا ہے لیکن بکاؤلی اتنی ذہین و طباع ہے کہ چند لفظوں میں جواب دے کر مدعا کا اظہار کر دیتی ہے اور ایسی کوئی غیر ضروری بات درمیان میں نہیں آنے دیتی جس سے بادشاہ کو اس پر شبہ ہونے لگے۔ لیکن مختصر ہونے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ بکاؤلی کے جوابات تشفی بخش نہیں ہیں یا یہ کہ ان میں حسن و اثر اور دل کشی کی کمی ہے۔ ان کی مختصر گفتگو میں بادشاہ کے جذبات کا وہ ارتعاش بھی ہے جو پوری آدمی کے سامنے آجانے سے پیدا ہو گیا ہے اور غیرت نسوانی کے ساتھ بکاؤلی کا وہ خوت و ہراس بھی ہے جو اخفا و راز کی کوشش سے نمودار ہوا ہے۔ ثبوت کے طور پر چند شعر دیکھئے۔

پوچھا کہ اے آدمی بھری رو      انسان ہے پری ہے کون ہے تو؟  
کیا نام ہے اور وطن کدھر ہے      ہے کونسا گل چمن کدھر ہے؟  
دی اس نے صد اکہا بصد سوز      درخ ہوں شہا میں ابن فیروز



میں ہوں تو چمن کوئی ہتاؤں      غربت زدہ کیا وطن بتاؤں  
گھر بار سے کیا فقیر کو کام      کیا لیجے چھوڑے گاؤں کا نام  
پوچھا کہ سبب کہا کہ قسمت      پوچھا کہ طلب کہا قناعت

ان اشعار میں واقعات و جذبات کی مصوری کی شان بھی ہے اور اختصار نویسی کے فن کا انتہائی کمال بھی موجود ہے۔ خوبصورت اختصار اور مصورانہ ایجاد کی ایک اور عمدہ مثال اس جگہ نظر آتی ہے۔ جب صبح سویرے تاج الملوک بکاؤلی پر نظر کر کے مسکراتا ہے۔ وہ اقداریوں سے کہ "راجہ اندر بکاؤلی کو آدم زاد کی طرف راغب دیکھ کر ناراض ہو گئے تھے۔ چنانچہ وہ ہندوئیت کو بکاؤلی کو اپنی مصلحتوں میں طلب کرتے۔ مزائے طور پر اس شعلہ و کوکب میں جلاتے اور رقص کرتے۔ ایک رات تاج الملوک بھی خاموشی سے بکاؤلی کے ساتھ ہو گیا اور راجہ اندر نے بکاؤلی کو چڑھ لکھا ہار انعام دیا تھا اسے پکھا دجی بن کر چلا آیا۔ بکاؤلی کو اس واقعہ کی کانوں کان خبر نہ تھی اور وہ سمجھتی تھی کہ تاج الملوک اس کے مشاغل سے یکسر بے خبر ہے۔ چنانچہ اندر کی مصلحت سے واپس آکر جب تاج الملوک صبح سویرے اٹھا اور رات کا منظر یاد آیا تو وہ بکاؤلی پر نظر کر کے مسکرایا۔ بکاؤلی نے بے عمل اور بے سبب مسکراہٹ کا سبب دریافت کیا اس وقت تاج الملوک اور بکاؤلی کے درمیان جس رمز و کنایہ میں گفتگو ہوتی ہے، اس کا کمال دیکھئے۔

ہنستے ہنستے کہا جنے کیوں      ہنستا نہیں کوئی بے سبب یوں  
بولادہ کہ خواب دیکھتا تھا      آتش پہ کیا ب دیکھتا تھا  
بولی وہ کہ ہم بتائیں تعبیر      دل سوزی کرے گا کوئی دلگیر  
بولادہ کہ رات میں افق میں      خورشید تھا آتش شفق میں  
بولی وہ کہ ہر سے شب و روز      عالم میں رہو گے رویتا امروزی  
بولادہ کہ اک مقام ٹھہر تھا      گلزارِ خلیل رو برد تھا  
بولی وہ بشر ہو تم دلاور      سرسبز ہو قوم آتشی ہر  
بولادہ کہ دیکھا اک شہستان      شعلہ ہوا انجمن میں رقصاں  
بولی وہ کہ شعلہ میں پری ہوں      جو ناپرچ نچاؤ ناچتی ہوں  
بولادہ کہ جب ہوا اُجالا      بخشا میر انجمن سے ہالا  
بالہ میر انجمن کا کیا تھا      وہ ہار تھا جو گلے پڑا تھا  
گجراتی پری کہیں یہ کیا ہے      بولادہ کہ ہار نو لکھا ہے  
کاندھے پہ تھا جسکے رات والا      پہنچاتی ہو وہ طبلہ والا

مثنوی گلزارِ نسیم میں کہی ایسے مقامات آتے ہیں جہاں روادوں کو گزشتہ داستانوں اور باتوں کو دہرانے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ ایسے موقعوں پر تکرار کی وجہ سے اثر کلام و بیان بے کیف و بے اثر ہو جاتا ہے۔ لیکن نسیم نے ایسے موقعوں پر بڑی احتیاط سے کام لیا ہے اور پچھلی روایت کو انتہائی اختصار کے ساتھ اس طور پر دہرایا ہے کہ پوری داستان کی یاد بھی ذہن میں تازہ ہو گئی ہے اور تکرار مضمون کا عیب بھی نہیں پیدا ہونے پایا۔ مثلاً تاج الملوک کو ایک حلوہ پیش آیا تھا کہ بکاؤلی کے دالہ میں سے سے صحرائے ظلم



یہ عقیدہ کر دیا تھا۔ کوئی صورت نجات پانے کی نہ تھی۔ یکایک تاج الملوک نے دھڑ دھڑ کوڑوں بات کرتے سنا کر فلاں حوض میں یہ اثر ہے جو اس میں غوطہ لٹکائے گا آدمی سے طوطا بن جائے گا اور فلاں نہخت کا لال پھل کھانے سے دوبارہ آدمی کے روپ میں آجائے گا۔ اگر اس کا ہر پھل کھا یا جائے گا تو رومات ہاتھ آئے گی۔ اس کے چھال کی ٹوٹی پھین لی جائے تو کوئی ہتھیار اثر نہ کرے گا۔ اس کی ٹکڑی کے اثر سے دشمن بھی دوست ہو جائیں گے۔ اس کے پتوں سے سارے زخم بھر جائیں گے اور اس کی گوند جب تک منہ میں رہے گی، آدمی کو بھوک پیاس نہ لگے گی۔ تاج الملوک نے ہر غریب کی گھٹو پر کس طرح عمل کیا اور کیا نتیجہ مرتب ہوا۔ اگر داستان میں اس کی تفصیل دی جاتی تو مضمون میں تکرار پیدا ہو جاتی۔ اس لئے نسیم نے تاج الملوک کے سارے عمل کو دو شعروں میں اس طرز پر سمیٹ دیا ہے

طوطا بن کر شجر پہ آکر پھل کھا کے بشر کا روپ پا کر

بٹے پھل پھول چھال گوند ٹکڑی اس پیر سے لے کے راہ پکڑی

اس اختصار سے یہ فائدہ ہوا کہ سننے والا اس کے پچھلے دونا ہونے والے واقعات و نتائج کو مقدرات شجرہ تصور کر کے پس منظر کا لطف لیتا ہے اور مضمون کی بے جا تکرار سماعت کو گراں بار نہیں کرتی۔

اسی طرح گلشن نگار میں جب بکاؤنی فرخ دذیر کی صحبت میں ذہین الملوک اور اس کے چاروں بیٹوں کو ساتھ سے کر تاج الملوک سے ملنے آتی ہے اور جب باپ بیٹوں نے ایک دوسرے کو پہچانا ہے تو تاج الملوک نے گل بکاؤنی کی ہم کی ساری روئاد باپ کے سامنے دھرائی ہوئی۔ اپنے چاروں بیٹوں کے قید ہونے۔ دلبر بیوا کے ساتھ جو کھیلنے۔ درو کو حلوہ پکا کر کھلانے محمود اور محملہ تک جو ہوں کی مدد سے فرزد میں تک سرنگ بنوانے اور گل بکاؤنی کو نائب کرنے کے واقعات بادشاہ کے سامنے صریح و در بیان کئے ہوں گے۔ اب اگر ان واقعات کو داستان میں بھی واقعی دھرا دیا جاتا تو نگار کا عیب داستان کو غیر دلچسپ اور بے اثر بنا دیتا۔ نسیم نے یہاں بھی اختصار نویس کا کمال دکھایا ہے اور سارے واقعات و حالات کو اہم حوالوں اور کتابوں کی مدد سے ہمارے ذہن میں تازہ کر دیا ہے۔

وہ جبل وہ بار وہ غلامی	وہ لکھات وہ جیتا متامی
وہ دسترس اور وہ پائے مروی	وہ بیکی اور وہ دشت گردی
وہ دیو کی بھوک اور وہ فقر پر	وہ حلوے کی چاٹ اور وہ تحریر
وہ سہی وہ دیونی کی صحبت	محمودہ کی وہ آدمیت
تجویر کی وہ سرنگ کی راہ	اور موش درانیاں وہ دلخواہ
وہ سیرمیں وہ پھول یسنا	وہ عزم وطن وہ داغ دینا
وہ کوسے کے حق میں خضر ہونا	وہ غولوں سے نکلے پھول کھونا
وہ ہال کو آگ کا دکھانا	وہ وہ پہ وہ دیونی کا آنا
وہ نزہت گلشن نگار میں	وہ دعوت بادشاہ وہ تمکلیں
گڑا تھا جو کچھ بیاں کیا سب	پنہاں تھا جو کچھ عیاں کیا سب

واقعہ نگاری بھی شہنوی کی خصوصیات میں شامل ہے بلکہ حاتی نے تو صرف واقعات و جذبات کی مصوری ہی کو منظوم داستان کا کمال سمجھا یا ہے لیکن یہاں اختصار نویس کو حدود و درجہ ملحوظ رکھا گیا ہو وہاں واقعہ نگاری، محاکات کا پورا حق ادا نہیں کر سکتی



محاکات کے لئے اکثر واقعات کی جزئیات و تفصیلات سے بحث کرنا پڑتا ہے۔ بغیر اس کے خارج کی سچی تصویریں الفاظ میں آواز نہ مل سکتی ہیں۔ مثلاً غزل کے مطابق محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔ مثلاً ہر ایک ایسی تصویروں کے لئے باریک بین مشاہدے اور گہرے مطالعہ کے ساتھ ساتھ جزئیات نگاری کے سلیقہ کی بھی سخت ضرورت ہے۔ غزلار نسیم کے مصنف میں ان چیزوں کی کمی نہ تھی لیکن چونکہ جزئیات نگاری سے انھوں نے دانستہ گریز کیا اور ایجاز نویسی کو کمال فن تصور کیا اس لئے ان کے یہاں دشت و در۔ چاندنی رات۔ شادی بیاہ۔ جشن مجلس۔ جنگل، پہاڑ اور شاہانہ ٹھٹھانے کی ایسی مکمل تصویریں نہ بن سکیں جو میر حسن کی خصوصیت ہے اور جو سحرالبیان میں اکثر نظر آتی ہیں۔ لیکن اگر کسی ایسے واقعہ یا حالت کی تصویر کشی مقصود ہو جس میں خارجی دنیا کے ساتھ داخلی دنیا بھی شامل ہو یعنی واقعات جذبات سے وابستہ ہوں تو پھر محض جزئیات نگاری سے محاکات کا حق پورا نہیں ہوتا۔ شاعرانہ محاکات کا کام اشیاء کو صرف بچنبہ پیش کرنا نہیں بلکہ اس حیثیت سے پیش کرنا ہے کہ وہ ہمارے جذبات پر گہرا اثر ڈالتی ہیں۔ اس لئے اس کی مصوری کے لئے متناسب الفاظ، وزن و آہنگ، ہر موقع کے لئے مخصوص لہجہ، اشیاء یا اشخاص کی حالت اور نفسیات۔ ان کی نوعیت و فطرت پر بھی نظر رکھنی پڑتی ہے۔ مثلاً نے ان چیزوں کو محاکات کے دقائق میں شمار کیا ہے اور لکھا ہے کہ ہر جگہ صرف جزئیات کے ادا کرنے سے محاکات نہیں ہوتی بلکہ مصور تصویر کے بعض حصے غلط چھوڑ دیتا ہے لیکن اعضا یا اجزا کی تصویر اس خوب سے گھینپتا ہے کہ دیکھنے والے کی نظر چھوٹے چھوٹے حصے کو خود پورا کر لیتی ہے۔ مثلاً اب اگر واقعہ نگاری اور محاکات کی اس خصوصیت کو ملحوظ رکھیں تو غزلار نسیم میں اس قسم کی محاکات کے بعض اچھے نمونے مختصر نوہی کے باوجود مل جائیں گے۔ چند مثالوں سے اس امر کی وضاحت ہو سکے گی۔ بکاؤلی ایک آدم زاد یعنی تلج اللہ لوک کے دام عشق میں گرفتار ہے۔ اس کی صحبتوں سے لطف اٹھا رہی ہے اور اسی لئے وہ ایک عرصہ سے راجہ اندر کے دربار میں حاضر نہیں ہو سکی۔ بکاؤلی کی سہیلیوں اور دوسری پریوں کو اس بات کی خبر ہے کہ بکاؤلی کو ایک آدم زاد سے رغبت ہے۔ یہ سب سہیلیاں نوجوان ہیں۔ انھیں ہیں۔ جنسی جذبات سے آشنا ہیں لیکن چونکہ وہ قوم آتش سے تعلق رکھتی ہیں اس لئے غایکوں سے دل لگانے کو معیوب خیال کرتی ہیں۔ دوسرے یہ کہ دو شیرازوں کو یہ بات زیب نہیں دیتی کہ وہ معاشرت و اخلاق کے قوانین توڑ کر کسی سے ہم آغوشی کا لطف اٹھائیں۔ بکاؤلی کی سہیلیاں بکاؤلی کے معاشقے سے باخبر ہیں وہ جب آپس میں ایک دوسرے سے ملتی ہیں تو بعض بکاؤلی کے باوے پن پر مسکراتی ہیں اور بعض شرم و حیا سے نظر جھکا لیتی ہیں۔ لیکن شرم و حیا کی بنا پر ان میں یہ ہمت نہ تھی کہ وہ راجہ اندر یا اپنے سے کسی بڑے کے سامنے اس واقعہ کا ذکر کرتیں۔ بکاؤلی کے اسی معاشقے کے زمانے میں یہ جھاک رہے

اک شب راجہ تھا محفل آرا      یاد آئی بکاؤلی دل آرا

پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے      شہزادی بکاؤلی کدھر ہے

اندازہ کیجئے اس سوال کے بعد پریوں کو کیا حال ہوا ہوگا۔ ان شرم و حیا کی نوخیز تیلیوں کے منہ سے الفاظ کیونکر نکلے ہوں گے۔ ان کی نسوانی شرم و حیا نے انھیں بکاؤلی کی شرمناک حرکت کو زبان پر لانے کی کیسے اجازت دی ہوگی۔ بکاؤلی کا حال معلوم ہے لیکن کنواریوں میں عشق و محبت کے واقعات بر ملا بیان کرنے کی ہمت کہاں سے آئے۔ بڑا نازک موقع ہے وہ بیان کرنا چاہتی ہیں لیکن زبان پر الفاظ نہیں آتے۔ ادھر شرم و حجاب مانع ہے۔ ادھر راجہ اندر سامنے ہے۔ ادا ان کے



حکم کی تعمیل بہتر بنائی گئی ہے۔ اس کشمکش کی تصویر نسیم نے جس بلاغت، جامعیت اور اختصار کے ساتھ چند لفظوں میں کھینچ دی ہے، وہ شاعرانہ محاکات کا بہت جلد پایہ نمونہ ہے۔

منہ پھیر کے ایک مسکرائی      آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی  
چتون کو مل کے رہ گئی ایک      ہونٹوں کو ہٹا کے رہ گئی ایک

واقعات و جذبات کی مٹی جلی ایک تصویر دیکھئے۔ بکاؤلی راجہ اندر کے حکم سے نصف پتھر کی ہو گئی ہے اور ایک مسکند میں مقید کر دی گئی ہے۔ تاج الملوک اس کی تلاش میں سرگرداں و پریشان ہے۔ کیا دیکھتا ہے کہ حوض میں کچھ شعرا و پریاں تباہی ہیں اور ان کی چٹان حوض کے کنارے رکھی ہوئی ہے۔ تاج الملوک حوض کے قریب جاتا ہے اور پریوں سے بکاؤلی کا سراغ پوچھتا ہے۔ پریاں انکار کرتی ہیں۔ تاج الملوک خوب سمجھتا ہے کہ یہ بکاؤلی کی سہیلیاں ہیں اور انھیں ضرور اس کی خبر ہوگی۔ چنانچہ اسے شرارت سوجھی اور وہ پریوں کی پوشاک اٹھا لیتا ہے اور کہتا ہے کہ جب تک بکاؤلی کا پتہ نہ بتاؤ گی پوشاک واپس نہ دی جائے گی۔ ان نوجوان شعلہ رخوں پر غلبہ وقت آن پڑا ہے۔ کب تک حوض میں نہاتی رہیں اور برہنہ کیسے حوض کے باہر آئیں اور کہاں جائیں۔ بدن چڑاے ہوئے کبھی تاج الملوک کو غصے سے مرعوب کر کے پوشاک واپس لینا چاہتی ہیں اور جب غصے سے کام نہیں چلتا تو انڈان عجوبانہ کی آڑ لیتی ہیں۔ کوئی غمزہ و عشوہ سے تاج الملوک کو پوشاک کی واپسی و ضماند کرنا چاہتی ہے کوئی تیغ ابرو چمکاتی ہوئی سامنے آتی ہے۔ ان تمام واقعات کو محاکات بنا کر نسیم نے پیش کر دیا ہے اور ان کا شاعرانہ کمال یہ ہے الفاظ کم سے کم استعمال ہوئے ہیں اور بوجہ انداز بیان نے تصویر کو مکمل موثر اور دلکش بنا دیا ہے۔ چند اشعار دیکھئے۔

جب خوب وہ شعلہ رو نہاںیں      باہر لبہ آب و تاب آئیں  
پوشاک دھری ہوئی نہ پائی      جانا کہ حریت نے اڑائی  
جھک جھک کے بدن جاتی آئیں      رک رک قدم بڑھاتی آئیں  
دکھائی کسی نے چشم ببادو      چمکائی کسی نے تیغ ابرو  
جھنجھلا کے کہا کہ لاؤ مانو      ہم کو بھی بکاؤلی نہ جانو

آخری شعر میں کسی بلاغت کے ساتھ بکاؤلی کی کمزوری اور اپنے کردار کی پختگی کا حوالہ پریوں نے دیا ہے۔ پھر ایسے موقوفوں پر لڑکیوں کی جو نفسیات ہو سکتی ہیں اور جن جن انداز و الطوار سے وہ اس مفکد خیز شرارت سے چھٹکارہ پاسکتی ہیں نسیم نے ان تمام نکات کا پورا پورا لحاظ رکھا ہے۔

بعض ایسی چیزوں کی تصویریں بھی تکڑا نسیم میں نظر آجاتی ہیں جن کا تعلق عالم محسوسات و نظریات سے ہے اور جن کا کوئی مادی تصور ہمارے ذہن میں نہیں آسکتا، لیکن نسیم چونکہ ایک نلاق شاعر تھے اور غیر روح کو ذی روح اور غیر مرئی اشیاء کو مرئی بنا کر پیش کر سکتے تھے اس لئے انھوں نے مجرد نظریات و خیالات کو بھی بعض جگہ مجسم کر دکھایا ہے۔ مثلاً انھوں نے بکاؤلی کے رقص کا نقشہ اس طور پر کھینچا ہے۔

وہ ناچنے کیا کھڑی ہوئی تھی      خود راگنی کھڑی ہوئی تھی

یہاں راگنی، اگرچہ نظری شے ہے لیکن شعر کی فضا نے اسے مجسم کی صورت میں ہمارے سامنے پیش کر دیا ہے۔



واقعات و جذبات کی مصوری کی مدد سے نسیم نے بعض کرداروں کو بہت دلچسپ اور جاندار بنا دیا ہے۔ حالانکہ گلزار نسیم کے اکثر کردار حتیٰ کہ میردن تک مافوق فطرت سے تعلق رکھتے ہیں اور اس لئے ان میں ہمارے لئے وہ نفسیاتی کشش نہیں رہ جاتی جس کے لئے سحرالبیان کے کردار ممتاز ہیں۔ پھر بھی گلزار نسیم نے بعض کردار مافوق سے تعلق رکھنے کے باوجود ایسی کامیابی سے سامنے لائے گئے ہیں کہ ان کے افعال و جذبات عام انسانی زندگی سے متعلق ہو گئے ہیں۔ میرد کا کردار تو بعض وجوہ سے انسانی ہوتے ہوئے بھی عام انسانی فطرت سے جدا گانہ ہے۔ اس میں حرکت ہے۔ ہمت ہے۔ دغدغہ آری ہے۔ عشق و محبت کا جذبہ ہے۔ باپ سے ماں سے اور بھائیوں سے محبت ہے اور مصائب کو برداشت کرنے کی قوت ہے۔ اس لحاظ سے وہ ایک مثالی کردار ہے۔ جس میں نیکیوں کے سوا کوئی برائی نہیں ہے۔ اس کی فطرت میں غصہ اور نفرت کے عناصر بالکل نہیں ہیں۔ اسکے بھائی اسکے ساتھ کیا کیا ظلم کرتے ہیں نہ تو وہ ان سے غصے کا اظہار کرتا ہے اور نہ کبھی ان سے انتقام لینے کی سوچتا ہے بلکہ ہر جگہ اور ہر موقع پر ان کی مدد کرتا ہے۔ یہ چیزیں عام انسانی فطرت کے خلاف معلوم ہوتی ہیں اور اسی لئے تاج الملوک کا کردار بہت سی خوبیوں کا حامل ہوتے ہوئے بھی ہمارے لئے کچھ زیادہ دلچسپ نہیں رکھتا اور نسیم نے اس کی کردار نگاری میں کوئی ایسا زور بھی نہیں صرف کیا جس کی وجہ سے اس کی شخصیت کا کوئی جاذب نظر و دلکش پہلو ہمارے سامنے آ سکے۔

داستان کی میردن بکا دلی کا کردار البتہ فطرت کے عین مطابق ہے اور نسیم نے اسے پیش بھی ایسے انداز میں کیا ہے کہ پورے قلم میں ہماری توجہ مرکز میرد سے زیادہ میردن رہتی ہے۔ بکا دلی کبھی مجبور ہے۔ کبھی عاشق معشوق نما۔ کبھی بیٹی۔ کبھی رقیہ۔ کبھی گھر کی مالکہ۔ کبھی بیوی اور کبھی سہیلی بن کر سامنے آتی ہے اور ان صفات و اوصاف کے ساتھ سامنے آتی ہے جو اس کی عمر اور ماحول کے عین مطابق ہوتے ہیں بلکہ ان کے کردار میں میرد کی طرح یکساں نہیں ہے۔ وہ بگڑے ہوئے معاشرے کی فوجیہ انداز کی طرح لغزشوں کا شکار بھی ہوتی ہے عشق بھی کرتی ہے اور عشق میں ثابت قدم بھی رہتی ہے۔ غم سے غمگین اور خوشی سے خوش ہوتی ہے۔ فراق میں رُود کا شئی ہے اور وصل میں ہم آغوشی کا لطف اٹھاتی ہے۔ غصہ آتا ہے تو غضب ناک ہو جاتی ہے غیرت آتی ہے تو حیا سے آنکھیں جھپکا لیتی ہے۔ غرض کہ بکا دلی کا کردار متنوع۔ دلچسپ اور عام انسان کی فطرت کے مطابق ہے۔ نسیم نے اس کی کردار نگاری اور اس کے جذبات کی مصوری میں مشاعرانہ حسن کاری کا پورا لحاظ رکھا ہے۔ بکا دلی سے پہلے ہمارے سامنے گل کے غائب ہو جانے پر آتی ہے۔ پھول کے فراق میں اس کے غم اور غصے کا کیا عالم ہے اس کا اندازہ نسیم کے ان اشعار سے کیجئے۔

کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے  
جھنجھلائی کہ کون دے گیا جل  
بو ہو کے تو گل اڑا نہیں ہے  
سوس تو بتا کہ دھڑ گیا گل  
شہنشاہ سولی پر چڑھانا  
اک ایک سے پوچھنے لگیں بھید  
غنیجے کے بھی منہ سے کچھ نہ پھوٹا  
خوشبو ہی شلکا پتہ نہ بتلا

دیکھا تو وہ گل ہوا ہے  
گھبرائی کہ ہیں کہ دھڑ گیا گل  
ہاتھ اس پر اگر پڑا نہیں ہے  
زرگس تو دکھا کہ دھڑ گیا گل  
سنبھل مرا تازیا نہ لانا  
تھکرائیں خواہیں صورت بید  
گل چیں کا جو ہارے ہاتھ توڑا  
اد باد صبا ہوا نہ بتلا



صحیح ہے کہ اس قسم کے موقعوں کی سیدھی سادی اور نیچرل تصویروں میں جو سوز و گداز اور اثر میر حسن نے پیدا کیا ہے وہ سندرجہ بالا اشعار میں نہیں ہے۔ لیکن یہ بالکل بے اثر بھی نہیں ہیں۔ صنعتوں کے التزام کے باوجود معنی آفرینی، نازک خیالی اور زبان و بیان کا لطف ان میں موجود ہے۔ غور کریں تو اس میں صرف رعایت لفظی نہیں ہے بلکہ ساتھ ساتھ محاورات کے استعمال کا بھی التزام کیا گیا ہے۔ ہوا ہوتا۔ گل کھلنا۔ جل دنیا۔ ہاتھ پڑنا۔ ہاتھ ٹوٹنا۔ منہ سے پھوٹنا وغیرہ اسی جہتگی سے استعمال ہوتے ہیں کہ محض محاورہ بندی کا گمان بھی نہیں ہوتا۔ پھر بھی اس میں سوس، زگس، ششاد، سہل اور باد صبا اگرچہ بے جان چیزیں ہیں لیکن نسیم نے اپنے انداز بیان سے ان کو شخص کر کے جاندار بنا دیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے یہ پھول احمد یوموں کے نام نہیں ہیں بلکہ بکاؤنی کی خواصوں اور خادماؤں کے نام ہیں جن پر بکاؤنی غم و غصے کا اظہار کر رہی ہے۔

یہ بکاؤنی کے غصے کی تصویر تھی، اب تاج الملوک کے فراق میں اس کے اضطراب و استعمال کی کیفیت دیکھئے۔

کرتی تھی جو بھوک پیاس بس میں	آنسو پستی تھی کھا کے قسمیں
جائے سے جو زندگی کے تھی تنگ	کپڑوں کے عوض بدلتی تھی رنگ
یک چند جو گزری بے خود و خواب	زائل ہوئی اس کی طاقت و تاب
صورت میں خیال رہ گئی ہے وہ	میت میں مثال رہ گئی ہے وہ
لے گئے بیٹھے بیٹھے چکر	فانوس خیال بن گیا گھس

مولانا حالی لکھتے ہیں کہ اس بیان میں تیسرے شعر کے سوا باقی تین شعروں کا مطلب کچھ نہیں معلوم ہوتا اور ظاہر اس نے کوئی مطلب رکھا بھی نہیں اس کو تو فقط یہ لطیفہ بیان کرنا مقصود ہے کہ کھلنے کی جگہ نسیم کھاتی تھی پینے کی جگہ آنسو پستی تھی، کپڑوں کے عوض رنگ بدلتی ہے۔ لیکن یہ رائے ان اشعار کے متعلق بہت سخت ہے۔ ان میں سے کوئی شعر بے معنی نہیں ہے۔ بقول چکیت نازک خیالی اور بلند پروازی جو کہ اعلیٰ درجہ کی شاعری کے جوہر ہیں ان اشعار میں موجود ہیں۔ ان میں بے کیف لفظی نہیں ہے، بلکہ الفاظ کو سلیقے سے برتا گیا ہے اور قوت تمثیل کی مدد سے بیان کو دلکش و موثر بنانے کی کوشش کی گئی ہے فرق یہ ہے کہ میر حسن محاورہ اور روزمرہ کے بادشاہ ہیں استعارہ و تشبیہ نسیم کا حصہ ہے۔

بکاؤنی ... کا ایک اور عالم قابلِ توجہ ہے۔ پس منظر یہ ہے کہ بکاؤنی - فرخ - کی حیثیت سے زمین الملوک کے ہمراہ گھسنگاریں ہیں۔ تاج الملوک سے ملاقات کر چکی ہے اور خود تاج الملوک کی زبان سے پھول کو حمالہ اور محمودہ کی مدد سے چرائے جانے کی داستان سن چکی ہے۔ چنانچہ بکاؤنی، فردوس پہنچ کر تاج الملوک کو خط لکھتی ہے اور اس کی بے دفائی کا گلہ کرتی ہے۔ تاج الملوک نے جواب میں لکھا ہے کہ

حمالہ کو بھیج آ کے یہاں	شاید مجھے زندہ پا کے لیجئے
بھیجا نہ اسے تو جان لینا	آسان ہے یہاں بھی جان دینا

بکاؤنی ابھی خط پڑھ ہی رہی تھی کہ حمالہ دیوانی بھی پاس آکر کھڑی ہو گئی۔ بکاؤنی کو گھر کی ملازمہ حمالہ کی سازش سے پھول کے غائب ہونے کا واقعہ یاد آ گیا چنانچہ اس نے انجان بن کر حمالہ سے سوال کیا۔

لو چھا کر اری تجھے خبر ہے

گلچیں مرا کو فسا بشر ہے



جمال دنیا دیکھی تجربہ کار، عمر سیدہ اور گھاگھ ملازمہ ہے۔ اس قسم کے سوال سے کہاں کھلنے والی تھی۔ چنانچہ اس نے جس خاکسار نہ دمود باز اور منصومانہ لہجے میں بکا دلی کا منہ بند کر نیکی کوشش کی ہے اس کی تصویر دیکھنے کے لائق ہے۔

وہ صدقہ ہوئی کہا بلا لوں بے دیکھے کسی کا نام کیسا لوں

بکا دلی کو جمال کی شرارت کی پوری خبر تھی اور اس نے بوہنی تجاہل عارفانہ سے سوال کر دیا تھا۔ ظاہر ہے کہ جمال کے اس دلیرانہ اور دکارانہ جواب سے اس کے تن بدن میں آگ لگ گئی ہوگی۔ اب ذرا بکا دلی کے اس غضبناک غصے کی تصویر نسیم کے لفظوں میں دیکھئے، کیسی برجستہ، نفسیات نسوانی کے مطابق، موثر اور دلکش ہے۔

یہ سن کے وہ شعلہ ہو بھیجو کا بونی کہ تجھے لگاؤں لو کا

تیرا ہی تو ہے فساد مرزا داماد کو گل دیا مجھے خار

گل نعت کی راہ سے گیا چور زندہ کروں اس موئے کو درگور

یہ بکا دلی کے حقیقی غصے کی تصویر ہے اور عورت کی ایک خاص نفسیات کی عکاسی کرتی ہے۔ اب ذرا اس کے بنیادی غصے - چھیڑ چھاڑ جبر، پیار و محبت سے مغلوب ناراضگی کا نقشہ دیکھئے۔ گل بکا دلی کی چوری کے بعد بکا دلی و تاج الملوک پہلی مرتبہ ملتے ہیں۔ جذبات عشق کا اظہار کرنے، دل کی بات کہنے اور تیا ز و ناز کے انداز میں شکوہ شکایت کرنے کا موقع پہلی دفعہ مل رہا ہے۔ بکا دلی پھول چرانے لے کے واقعہ کا ذکر کر کے تاج الملوک کے چٹکیاں بیتی ہے۔ شرارت واقعی تاج الملوک کی تھی۔ لیکن اسے کیا معلوم تھا کہ جس کا پھول چرا کے غم و غصہ میں مبتلا کیا جا رہا ہے وہی ایک دن گلے کا ہار بن جائے گی۔ اب اسے اپنی حرکت پر ندامت محسوس ہوتی ہے اور ادھر بکا دلی کا یہ عالم ہے کہ جیسے پر جھلے کستی جا رہی ہے۔ اس سارے واقعہ کو نسیم ایسی خوبصورتی سے نظم کر دیا ہے کہ بکا دلی کی چھیڑ چھاڑ اور بنیادی غصے کی تصویر نظروں کے سامنے پھر جاتی ہے۔

بولی وہ پری بصد تامل کیوں جی تمہیں بے گئے تھے یہ گل

کیا کہتی ہوں میں ادھر تو دیکھو میری طرف اک نظر تو دیکھو

ہے یا نہیں یہ خطا تمھاری فرمائیے کیا سزا تمھاری

یہاں تیسرے شعر کے آخری مصرعے کے ٹکڑے "فرمائیے" میں شرگرہ کا عجب نہیں ہے۔ بلکہ طنز کو بھرپور بنانے کے لئے تصدیق ٹکڑا لایا گیا ہے دوسرا شعر بھی برجستہ اور فضلے حال کے عین مطابق ہے۔ لب و لہجہ انتہائی موثر ہے۔ یہ بھی ادجہ ہے کہ تین شعروں میں جذبات و معاملات کی ایک وسیع دنیا سمٹ آئی ہے۔

لیکن اس غم و غصہ اور عشق و محبت کے ساتھ ساتھ بکا دلی میں نسوانی شرم و حیا بھی بدرجہ اتم موجود ہے۔ بگڑے ہوئے معاشرے نے اگرچہ اس میں خلوتوں میں زندگی کا لطف و عیش نوشی کی جسارت پیدا کر دی ہے، لیکن جلوتوں میں کھل کھینے کی اس میں ہمت نہیں ہے۔ جذبات محبت سے سرشار ہونے کے باوجود اسے حیا داری کا پاس رہتا ہے۔ چنانچہ جب اسے اسکی ماں شادی کا پیغام دے کر تاج الملوک کی تصویر دکھاتی ہے تو وہ شرم و حیا سے کٹ کر رہ جاتی ہے۔ نسیم نے اس کی اس کیفیت کی تصویر یوں کھینچی ہے۔

اقرار میں کھتی جو بے خیالی شرمائے بجائی مسکرائی



مختصر یہ کہ نسیم نے بکاؤنی کے کردار اور اس کے جملہ اوصاف و جذبات کو بڑی خوش سلیقگی سے پیش کیا ہے۔ دراصل بکاؤنی کی شخصیت و کردار کا جاذبیت و کشش نے پوری داستان کو سنبھال دیا ہے۔ وہ شاید یہ داستان اتنی موثر و دلکش نہ ہو سکتی۔ نسیم سے بعض کرداروں کی ترجمانی میں چوک بھی ہوئی ہے۔ مثلاً داستان کے آغاز میں انھوں نے زین الملوک کے چاروں بیٹوں کو ذہین و ذکی بتایا ہے۔

خالق نے دے تھے چار فرزند وانا۔ عاقل۔ ذکی۔ خرمند

لیکن ان کے کردار و اعمال نے آگے چل کر ..... ان اوصاف کی تکذیب کر دی ہے یہ چیز شخصیت نگاری کے اصول کے منافی ہے شاید مآلی نے اس پر اعتراض بھی کیا ہے لیکن ایسی چیزیں خال خال ہیں اور اس قسم کی آگاہی کمزوریوں سے سحر الہیان بھی پاک نہیں ہے میر حسن نے بے نظیر کے پیدا ہوتے ہی اسے "شہ" کا خطاب دے دیا ہے۔ یہ بات خلاف واقعہ ہے۔ یہ حیثیت مجموعی گلزار نسیم میں کردار و جذبات کی مصوری کے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ صرف یہ کہ وہ میر حسن کی طرح سادہ اور بے تکلف نہیں۔ بلکہ ان پر کنایات و انشائات و استعارات کا خوبصورت پردہ پڑا ہوا ہے۔ لیکن یہ پردہ بہت دبیز یا بہت چمکیلا نہیں ہے۔ اس سے نہ نظریں خیرہ ہوتی ہیں اور نہ اُن کے جلوؤں سے نظریں محروم رہتی ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو گلزار نسیم کے یہ اشعار تو ضرب المثل بنتے اور نہ ہم ان سے آج تک لطف اندوز ہو سکتے۔

کیا لطف جو غیر پردہ کھولے	جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے
غم راہ نہیں کہ ساتھ دیکھے	دکھ بوجہ نہیں کہ بانٹ لیجے
انساں و پری کا سا منا کیا	سٹھی میں ہوا کا بانہ حنا کیا
آتا ہو تو ہاتھ سے نہ دیکھے	جاتا ہو تو اس کا غم نہ کیجے
ہوتا ہے وہی خدا جو چاہے	منتار بے جس طرح نتا ہے

بعض جگہ نسیم نے نزاکت خیال کو منتہائے کمال تک پہنچا دیا ہے۔ ذیل کے چند اشعار دیکھئے۔ نازک خیالی کا جو کمال فن اس میں پوشیدہ ہے وہ کہیں مشکل سے ملے گا۔ پھر لطف یہ ہے کہ یہ اشعار شاعرانہ تصویر کشی اور اثر خیزی کے زمرے سے الگ نہیں ہیں۔

جو نخل تھا سوچ میں کھڑا تھا	جو برگ تھا ہاتھ مل رہا تھا
آنے لگے بیٹھے بیٹھے جکر	فالوس خیال بن گیا گھر
جاگ مرغ سحر سے مگی سے	ابھی نکبت سی فرس گل سے
چھائے پریں گال اگر چھوئے ہوں	کالے دسین ہاں اگر چھوئے ہوں
سیاح کو کیا قسار سے کار	شبم نہیں جاں گزین گلزار
وہ ناچنے کی کیا کھڑی ہوئی تھی	خود راگنی اکھڑی ہوئی تھی

گلزار نسیم کے اسلوب کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں رعایت لفظی کی کثرت ہے۔ آج کل عام طور پر رعایت لفظی کو کلام کا عیب قرار دیا جاتا ہے اور اس کا نام آتے ہی امانت و قلق اور بعض دوسرے لکھنوی شعراء کے توسط سے بے کیف کلام



طرف نہیں منتقل ہو جاتا ہے لیکن گلزار نسیم کے مطالعہ کے وقت یہ بات ضرور ذہن میں رکھنی چاہئے کہ نسیم کے زمانے میں یہ صفتیں، خاص طور پر مرامات النظر، حسن تعلیل، تضاد، اور تجنیس دلف و نشر، جو نسیم کے گلزار میں اکثر ملتی ہیں، لوازم شعروہما حسن کلام میں شمار ہوتی تھیں۔ دوسرے یہ کہ رعایت فطری بذات خود کوئی عیب نہیں ہے اظہار خیال اور شاعرانہ اظہار خیال کے تو بغیر اس کے کام ہی نہیں چلتا۔ لیکن جہاں صرف الفاظ کی رعایت مقصود ہو اور معنی معدوم ہوں وہاں رعایت فطری بدترین عیب کہلائے گی۔ گلزار نسیم میں بھی اسی قسم کی مثالیں ملتی ہیں اور کسی بھی شاعر کا کلام اس سے پاک نہیں ہے۔ لیکن نسیم کا کمال یہ ہے کہ اگر انھوں نے متناسب فطری کو شروع سے آخر تک برتنا ہے۔ پھر بھی ہمیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ اس میں الفاظ کے گورکھ و حسن و بد بطنی حاصل ہے۔ الفاظ کے اثر پھر سے وہ کام لیا ہے کہ کلام کی رونق دو بالا ہو گئی ہے۔

ذیل کے چند اشعار دیکھئے۔ ان میں بھی رعایت فطری ہے۔ الفاظ کی جادوگری ہے۔ لیکن جب تک کوئی شخص ہماری توجہ اس طرف مبذول نہ کرائے ہمیں اس امر کا احساس بھی نہیں ہوتا کہ ان میں مراۃ النظر یا کسی اور صفت فطری کا اہتمام کیا گیا ہے۔

سودا ہے مری بکا دلی کو	ہے چاہ بشر کی بادلی کو
سختی بھی یا کر ڈی اکٹائی	افتار کھتی جو پڑی اکٹائی
مجنوں ہو اگر تو فسد لیجے	سایہ ہو تو دودھ دھوپ کیجے
بالا ہے مفارقت سے انجم	دانا ہے تو مجھ سے لے دام
بردے سے نہ دایہ نے نکالا	پتلی سا نگاہ رکھ کے پالا
اد باد صبا ہوا نہ بتلا	خوشبو ہی سنگھا ہوا نہ مبتلا
گلچیں کا جو ہائے ہاتھ ٹوٹا	غنچے کے بھی منہ سے کچھ نہ پھوٹا

ہر شاخ میں بنے شگوند کاری  
اس نے تو گل ارم بنایا  
نمرہ ہے قلم کا حمد باری  
لوگوں کو شگوند ہا سجد آریا

یہ رنگ گلزار نسیم پر غالب ہے اور اس امر کا پتہ دیتا ہے کہ نسیم نے اپنے استاد آتش ہی کے مقولے کے مطابق الفاظ کو نگیں کی طرح جڑا ہے اور شاعری سے مرصع سازی کا کام لیا ہے۔ نسیم نے اس اصول کو دانستہ برتنا ہے۔ مسلسل برتنا ہے اور ایسے سلیقے سے برتنا ہے کہ دوسرے اردو شاعر سے ان کا مقابلہ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ ان کا اپنا الگ رنگ ہے۔ سحر البیان سے الگ اور اردو کی تمام مثنویوں سے الگ۔ اس رنگ میں شدید تاثیر نہ ہوئی لیکن لطف سخن کا اور سادہ سامان میسر ہے۔

لے دیا چہ گلزار نسیم از چکبست

ہندوستانی خرید زر سالانہ اس پتہ پر ارسال کریں

جناب برہم ناتھ دت صاحب - ۱۷ - کرشنا مارکیٹ - امرتسر







# قصیدہ، صنفِ سخن کی حیثیت سے

(ڈاکٹر ابو محمد محمد)

**لغوی معنی اور تعریف** | قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے معنی مغزِ فلیظ کے ہیں۔ ایک خیال یہ بھی ہے کہ قصیدہ لفظ قصد سے نکلا ہے اور اس کے معنی ارادہ کرنے کے ہیں۔ اصطلاحاً قصیدہ اس مسلسل نظم کو کہتے ہیں جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے اور بقیہ اشعار کے دوسرے مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں اور جس میں مدح و تمجید، نصیحت و موعظت یا مختلف کیفیات و حالات وغیرہ کا بیان ہو۔ قصیدے لغوی اصطلاحی معنوں میں اقل الذکر لغوی معنی کے اعتبار سے یہ مناسبت بتائی جاتی ہے کہ چونکہ اس کے "مضامین جلیل و متین" "ذائقہ طبع سلیم کو لذت دیتے ہیں لہٰذا اس لئے اس کو قصیدہ کہتے ہیں۔ ایک توجہ یہ بھی ہے کہ چونکہ قصیدہ اپنے مضامین نامرد و بلند کے لحاظ سے جملہ اصنافِ سخن میں بہت اعلیٰ درجہ پر رکھتا ہے۔ جو جسم انسانی میں مغز سر کو حاصل ہے۔ اس لئے اس کو مغزِ سخن سے تعبیر کر کے قصیدے کا نام دیا گیا۔ مؤخر الذکر لغوی معنی کی یہ مناسبت بیان کی جاتی ہے کہ چونکہ اس صنف میں شاعر بالقد کسی کی مدح یا ذم یا کسی اور معنوں کی طرف رجوع کرتا ہے۔ اس لئے اس کو قصیدہ کہتے ہیں۔

**ہیئت** | قصیدے کی صنفی تشکیلیں میں اس کی ہیئت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ عربی کی قدیم شاعری ایسی نظموں پر مشتمل تھی جن کے مطلعوں کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے تھے اور بقیہ اشعار کے آخری مصرعے مطلع کے ہم قافیہ ہوتے تھے۔ عربی میں ہیئت کے اعتبار سے یہی ایک صنفِ سخن تھی۔ مدح، ہجو اور مرثیہ وغیرہ کی تقسیم موضوع کی بنا پر تھی۔ ایران میں جب شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعراء نے مدحی نظموں میں عربی شاعری کی اس مردقہ ہیئت کو اپنایا۔ فرق بس اتنا ہوا کہ عربی میں صرف قافیہ تھا۔ فارسی کے شعراء نے صرف اس پر ردیف کا اضافہ کر دیا۔ بعد کے تمام شعراء نے اسی کی تقلید کی اور یہ ہیئت قصیدے کے لئے مخصوص ہو گئی۔ اردو میں بھی قصیدے میں اسی ہیئت نے باریابی۔ اگرچہ مدح اور ذم کے مضامین کے لئے بعض دوسری ہیئیں مثلاً ثنوی اور مسدس وغیرہ بھی استعمال کی گئی ہیں لیکن صحیح معنوں میں قصیدے کا اطلاق اسی نظم پر ہو سکتا ہے جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں اور باقی اشعار کے دوسرے مصرعے پہلے شعر کے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں۔ یہ لازمی نہیں ہے کہ ہر قصیدے میں ردیف بھی ہو۔ لیکن مذکورہ قیود میں قافیہ کا ہونا لازمی ہے۔



## عدد و اشعار

قصیدے میں اشعار کی کم سے کم تعداد کسی نے سات کسی نے بارہ کسی نے پندرہ۔ کسی نے بیس۔ کسی نے اکیس۔ اور کسی نے پچیس بتائی ہے۔ زیادہ سے زیادہ کے لئے عام خیال ہے کہ کوئی ملا نہیں لیکن بعض اہل قلم نے سو، ایک سو بیس اور ایک سو تیس بھی لکھی ہے۔ بالعموم پانچ سے لے کر دس اشعار تک کے شعر ملتے ہیں۔ لیکن زیادہ سے زیادہ اشعار کے سلسلے میں مستثنیات کی کمی نہیں۔ مثلاً نعتی کا ایک قصیدہ دو سو میں اشعار شتمل ہے۔ قدر بلگرامی کا ایک قصیدہ موسوم بہ آئینہ محبوب دو سو تیس اشعار کا ہے اور صبح الدین کے ایک قصیدے آٹھ سو سے زیادہ اشعار ہیں۔

قصیدے کا پہلا شعر تو مطلع ہوتا ہی ہے لیکن اکثر کچھ شعروں کے بعد درمیان میں بھی مطلعے کہے جاتے ہیں۔ بعض دفعہ سول کی تعداد پانچ تک پہنچ جاتی ہے۔

## موضوع

قصیدے کا اصل موضوع مدح یا ذم ہے۔ عربی کی ابتدائی شاعری میں قصیدے کا موضوع بہت وسیع تھا۔ اس میں شاعر کی روزمرہ کی زندگی ذاتی تجربات و احوال، عشق، ملکی حالات اور مناظر فطرت وغیرہ کی مدح کا درجہ تھا۔ زمانہ جاہلیت کے قبائلی سماج میں شعراء بہت غیور ہوتے تھے۔ افراد کی مدح و ستائش ان کا شیعہ نہ تھا۔ عربی میں یہ قصائد کا آغاز کافی بعد میں ہوا اور اس وقت بھی مدح و ستائش، صلہ و انعام سے بے نیاز ہو کر کی جاتی تھی۔ لیکن غرض مدح و ستائش کی یہ روش اپنی اصلی حالت پر قائم نہ رہ سکی۔ اور قصیدے صلہ و انعام کے حصول کے لئے کہے جانے لگے۔ مدفنہ رفتہ خلفاء و امراء کی مدح سرائی کر کے انعام و اکرام حاصل کرنے کا عام رواج ہو گیا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب فارسی میں قصیدہ گوئی کی ابتداء ہوئی۔ چنانچہ فارسی شعراء نے قصیدے کی بنیاد تمام تر سلاطین و امراء کی مدح و ستائش اور صلہ و انعام کے حصول پر رکھی۔ جب مدح سے کام نہ نکلتا تھا تو، جو پر کمر باندھتے تھے۔ مختصر یہ کہ اندو سے پہنچنے سے پہلے قصیدے کا اصل موضوع مدح یا ذم کی شکل میں معین ہو چکا تھا۔ اردو میں بالعموم اس کی پیروی لگئی اور اس میں بھی مدح کا پتہ بھاری رہا۔

قصیدے کا تصور اگرچہ مدح اور ذم کے ساتھ وابستہ ہے۔ لیکن اس کے دوسرے موضوعات بھی ملتے ہیں، جیسی میں بعض قصائد میں پند و موعظت اور اخلاق و حکمت وغیرہ کے مضامین نظر آئے گئے ہیں۔ اردو میں بھی کیفیت یہی رہی، اگر دیکھیں چرخ، یا انقلاب روزگار وغیرہ کو قصیدے کا موضوع بنا یا گیا ہے۔ کلیم دہلوی کا ایک قصیدہ "روضۃ الشہداء" ہے حالات پر مشتمل تھا۔ سورا نے ایک قصیدے میں نواب شجاع الدولہ اور حافظ رحمت خاں کی جنگ کا حال لکھا ہے، اصلح الدین کے قصیدے "برش شمشیر" میں اگرچہ مصحفی پر لعنت و ملامت کی وجہ سے جو کا انداز پیدا ہو گیا ہے لیکن اس قصیدے کا موضوع بڑی حد تک تنقید ادب ہے۔ اسی طرح کئی قصیدے اور ہیں جن میں مدح و تجو سے قطع نظر

۱۱۱ بہار ہند مرتبہ صفدر علی

۱۱۲ تاریخ ادب اردو ترجمہ علی

۱۱۳ پردیس خیاں احمد، دیوان قصیدہ کے مکمل انبار۔ نگار اصناف سخن نمبر ۳۹

۱۱۴ تاریخ ادب اردو

۱۱۵ دیباچہ دیوان باقر آغا

۱۱۶ کاشت اکنائی

۱۱۷ پردیس خیاں احمد، دیوان قصیدہ کے مکمل انبار۔ نگار اصناف سخن نمبر ۳۹

۱۱۸ دیباچہ دیوان باقر آغا



کر کے شعراء نے دوسرے موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔

بعض موقع پر قصیدے اور مرثیے کے فرق کو واضح کرنے کے لئے یہ خیال ظاہر کیا جاتا ہے کہ زندوں کی تعریف کو قصیدہ اور مردوں کی تعریف کو مرثیہ کہتے ہیں۔ لیکن بزرگان دین کی شان میں جو قصائد ہیں ان کی پیش نظر یہ صیح نہیں ہے۔ قصیدے اور مرثیے میں بنیادی فرق زندوں اور مردوں کی تعریف نہیں ہے۔ یہ ہے کہ قصیدے میں مدح کی جاتی ہے اور مرثیے میں کسی کی موت پر اظہار افسوس کیا جاتا ہے۔

جہاں تک قصیدے کے اصل موضوع کا تعلق ہے یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ قصیدہ مدح یا ذمہ تک محدود نہیں رہا۔ جس طرح اردو شاعری میں مرثیے کا اصل موضوع واقعہ کر بلا تھا۔ لیکن مرثیہ گوئیوں نے اس کو ایک خاص قسم کی رزمیہ نظم بنادیا۔ جس میں بہت سے ضمنی مضامین داخل ہو گئے۔ اسی طرح قصیدے کا موضوع مدح یا ذمہ ہونے کے باوجود اس کا میدان اس سے کہیں زیادہ وسیع ہے۔ مرثیہ کی طرح قصیدہ بھی ایک خاص قسم کی نظم ہے جس کا مزید جائزہ لینے کے لئے اس کے اجزائے ترکیبی پر نظر ڈالنا ہوگی۔ قدیم نقادوں کے مطابق ان اجزائے ترکیبی کی الگ الگ شرطیں بھی ہیں اجزاء سے بحث کرنے میں ہم حسب ضرورت انہیں بھی پیش نظر رکھیں گے۔

**اجزائے ترکیبی** | عربی شعراء قصیدے کی ابتداء میں عشقیہ اشعار لکھتے تھے جن کو تشبیب کہتے تھے۔ پھر کسی سلسلے سے مدح کا ذکر کرتے تھے۔ اس کو تخلص یا مخلص کہتے تھے۔ اس کے بعد مدح کی تعریف ہوتی تھی۔ جس کو مدح یا تحمید کہتے تھے اور آخر میں دعا پر خاتمہ کلام ہوتا تھا۔ جس کو براعتہ انختام یا حسن الختام کہتے تھے۔ فارسی میں رودکی نے انہیں چار ارکان کو برقرار رکھا اور بعد کے شعراء نے اسی کی تقلید کی۔ فارسی میں تخلص کے لئے گریز کا لفظ بھی استعمال کیا گیا۔ یہی چار ارکان تشبیب، گریز، مدح اور دعا اردو قصیدے کے بھی اجزائے ترکیبی ہیں۔

**تشبیب** | تشبیب سے وہ اشعار مراد لئے جاتے ہیں جو قصیدے کی ابتداء میں تمہید کے طور پر لکھے جاتے ہیں عربی شعراء اس میں عموماً عشقیہ اشعار قلب بند کرتے تھے۔ اسی رعایت سے اس کو تشبیب یا تشبیب کے نام سے موسوم کیا گیا۔ فارسی اور اردو میں تشبیب ہیں۔ عشقیہ مضامین کی تخصیص نہیں رہی بلکہ ہر قسم کے مضامین نظم کئے جانے لگے۔ موسم، بہار و ارباب حسن و عشق، رندی و مستی، دنیا کی بے ثباتی، زمانے کی شکایت، آسمان کا شکوہ۔ علم و فن کی ناقدری، پند و عظمت، مکالمہ و مناظرہ، خواب کا بیان، فخر و خوستائی۔ شاعری کی تعریف فن شعر سے بحث معاصرین پر طعن و تعریف، تاریخی واقعات اور ذاتی و ملکی حالات وغیرہ، تشبیب کے خاص خاص موضوعات ہیں۔ ہیئت، نجوم، منطق، فلسفہ، حکمت، اخلاق، تصوف، موسیقی اور دیگر مشرقی علوم و فنون کے تصورات اور اصطلاحات پر بھی اکثر تشبیب کے اشعار کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ایک پری کا ذکر کیا جاتا ہے یا خوشی کو مجسم تصور کر کے اس کا آداب و اسرار بیان کیا جاتا ہے اور ان مضامین کے ساتھ تشبیب میں غزل کی شمولیت کا بھی عام رواج ہے۔ دراصل قصیدے کا ہیوادہ حقتہ ہے جس سے اس کے دائرہ عمل میں وسعت اور تنوع پیدا ہوتا ہے۔



مطلع کے لئے یہ شرط ہے کہ وہ بلند پایہ اور شگفتہ ہو۔ اس میں کوئی نئی اور جدت آمیز بات بیان کی جائے۔ تشبیب کے لئے دوسری شرط یہ ہے کہ اس میں جو مضامین نظم کئے جائیں وہ مسدوح کے مرتبہ اور حیثیت سے مناسبت رکھتے ہوں تاکہ ان میں اور بعد کے مدحیہ اشعار میں کوئی معنوی تضاد نہ پیدا ہو۔ مثلاً کے طور پر مصلحین و امراء کی شان و تشبیب میں عاشقانہ اور زندانہ مضامین شامل کئے جاسکتے ہیں۔ لیکن بزرگان دین کی مدح میں اس قسم کی تشبیہیں مستحسن خیال کی جاسکتیں۔ اکثر قصیدہ گوئوں نے اس اصول کو نظر رکھا ہے لیکن بزرگان دین کی مدح میں زندانہ اور عاشقانہ تشبیہیں مفقود نہیں ہیں۔

تشبیب میں جو غزل غزل کی جاتی ہے اسکی نوعیت عام طرز سے مختلف ہونا چاہئے۔ چونکہ وہ قصیدے کا جز ہوتی ہے اس لئے اس میں قصیدے کے لب و لہجہ اور تصور کا ہونا لازمی ہے۔ نہ بے جوڑ معلوم ہوگی اور کلام میں ناہواری پیدا ہو جائے گی۔ ابن رشیق نے اس کو قصیدے کے معاشب میں شمار کیا ہے۔ تشبیب زیادہ ہواحد مدح کم ہے۔ تشبیب کے صلیب میں یہ شرط کافی اہم ہے۔ کیونکہ اس سے قصیدے کی اصل غرض و غایت کا پتہ چلتا ہے۔ قصیدے کا اصل موضوع مدح و تعریف ہے۔ تشبیب کے مضامین ضمنی حیثیت رکھتے تھے۔ مادح اور مسدوح کے تعلق اور حصول صلہ و انعام میں خاطر خواہ کامیابی کے لئے یہ ایک نفسیاتی تقاضہ تھا کہ قصیدے میں مدحیہ اشعار پر زیادہ زور دیا جائے۔ اور ان کی تعداد دیگر اشعار سے زیادہ ہو۔ بزرگان دین کی مدح بھی جو ش عقیدت مندی اور حصول ثواب کی خواہش پر مبنی تھی۔ ان محرکات کی آسودگی بھی اسی وقت ہو سکتی تھی جب مدح کا لہجہ اپورا حق و ادا کیا جائے۔ قصیدے کی حدود میں تشبیب کی حیثیت دراصل تمہید سے زیادہ نہ تھی۔ ظاہر ہے کہ اگر کسی مضمون کی تمہید نفس مضمون سے زیادہ طویل ہو جائے تو یہ اس کی ہیئت بڑی خامی ہوگی۔

تشبیب کے بعد شاعر کسی تقریب سے مسدوح کا ذکر چھیڑتا ہے اس کو گریز کہتے ہیں۔ عربی تنقید میں اس کو **گرمیز** کہتے ہیں۔ گریز میں جو تفسیر سے تعبیر کیا گیا ہے جس کا سبب ہے کہ یہ حصہ تشبیب اور مدح کی بے ربط اجزاء میں ربط پیدا کرتا ہے۔ گرمیز کا سب سے بڑا حصہ یہ خیال کیا جاتا ہے کہ تشبیب کہتے کہتے شاعر مدح کی طرف اس طرح گھوم جائے جیسے بات میں بات پیدا ہو گئی ہو گرمیز کی یہی وہ خوبی ہے جس کی وجہ سے وہ قصیدے کا مہتمم بالمشان حصہ اور شاعر کے کمال کا معیار سمجھا جاتا ہے گرمیز ایک شعر کے ذریعے سے کیا جاتا ہے اور اس کے لئے ایک سے زائد اشعار بھی استعمال کئے جاتے ہیں عربی شعراء ابتدا میں گرمیز کی طرف زیادہ توجہ نہیں کرتے تھے۔ چنانچہ ان کی تشبیب اور مدح میں کوئی خاص ربط نہیں ہوتا تھا لیکن شعراء کے متاخرین نے اسکو ایک مستقل صنعت بنادیا۔ فارسی شعراء نے بھی اس کو ایک صنعت کی طرح سے برتا اور اس میں طرح طرح کی ہمتیں پیدا کیں اردو شعراء اس منزل و شمار گزار کو طے کریتے ہیں اور کہیں کہیں حسن بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

قصیدے کا تیسرا حصہ مدح ہے جس میں شاعر مسدوح کے اوصاف بیان کرتا ہے مسدوح کی حیثیت کی مناسبت سے مدح میں بالعموم جاہ جلال و زر و دولت، عظمت و بزرگی، شرافت و نجابت و عدل و شجاعت و دیرری و انصاف، خدا ترسی و دین پناہی، عفت و پاکو مانی، قناعت و راست بازی



سخاوت و جہان نوازی، خلق و مردت، حلم و حیا، فیوض و برکات، کشف و کرامات، علمیت و قابلیت، عبادت و ریاضت اور حیثیت و خودداری وغیرہ کا بیان کیا جاتا ہے کبھی کبھی ممدوح کے حسن و جمال کی تعریف بھی کی جاتی ہے ذاتی اوصاف کے علاوہ مدح میں ممدوح کے ساز و سامان مثلاً فوج، تلوار، تیر، کمان، ترکش، گھوڑے، ہاتھی اور بطخ وغیرہ کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔ بزرگان دین کی مدح میں گھوڑے اور تلوار کی تعریف کے علاوہ ان کے مدفن اور مدفنہ وغیرہ کی شان میں بھی اشعار کہے جاتے ہیں۔

قدیم نقادوں نے اس مسئلہ پر طویل بحثیں کی ہیں کہ مدح میں کن اوصاف کا ذکر کرنا چاہئے۔ ان کا ماحصل یہ ہے کہ مدح، ممدوح کی حیثیت کی مناسبت سے کرنی چاہئے۔ قصیدے میں ممدوح کی حیثیت کی تعین ذاتی اوصاف کی بناء پر نہیں بلکہ اس طبقے کی بناء پر کی جاتی ہے جس سے ممدوح کا تعلق ہوتا ہے۔ چنانچہ ممدوح کی حیثیت اصل میں اس کی طبقاتی حیثیت ہوتی ہے۔ اور طبقات کے فرق کے ساتھ ممدوح کے اوصاف کی نوعیت میں بھی فرق آ جاتا ہے۔ ممدوح کی طبقاتی حیثیت کے مطابق اوصاف کی نوعیت کے اسی فرق کو یہ نظر رکھ کر مدح کرنی چاہئے۔ چنانچہ سلاطین کی مدح — وزراء و اہل امراء — ... مدح سے مختلف ہوگی۔ اسی طرح علماء حکماء کی مدح سلاطین و وزراء سے جدا کا رہوگی۔ البتہ سلاطین کی مدح میں بادشاہوں کے اوصاف کے ساتھ ساتھ وزراء و اہل امراء کے اوصاف کا بیان بھی مستحسن ہے۔ مدح کے بعد شاعر اپنے اغراض و مطالب یا ذاتی حالات کے بیان کے بعد ممدوح کی ترقی و عروج و جاہ کے لئے دُعا اور اس کے دشمنوں کے لئے بددعا کر کے قصیدہ ختم کر دیتا ہے۔ اس حصہ میں اگرچہ دُعا کے ساتھ ساتھ حسن طلب ذاتی حالات کا بیان اور دشمنوں کے حق میں بددعا کے اجزاء بھی شامل ہوتے ہیں۔

## عرض مطلب و دعا

چونکہ دُعا کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ اس لئے اس کو عموماً دُعا ہی کہتے ہیں۔ چونکہ دُعا کے بعد سلسلہ کلام منقطع ہو جاتا ہے اور سننے والے کے ذہن میں یہی رہ جاتے ہیں۔ اس لئے بہت کچھ انہیں اشعار پر قصیدہ کی کامیابی کا انحصار ہوتا ہے۔ حسن طلب میں شاعر اپنا مدعا ظاہر کرتا ہے۔ اس لئے یہ بھی کافی نازک مقام ہوتا ہے۔ اس موقع پر ممدوح کی نفسیاتی کا پورا پورا خیال رکھ کر اظہار مطالب اس ڈھنگ سے کرنا چاہئے کہ اس کی طبیعت پر گراں نہ گزرے۔

دُعا میں عام طور سے یہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے کہ شاعر اپنے آپ کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ اب سلسلہ کلام کو دعا کی پر ختم کراد پھر دعا دیتا ہے کہ اس طریقہ میں کوئی حسن نہیں ہوتا۔ البتہ غالب نے قصیدہ در مدح بہادر شاہ میں آخر کے ایک مصرع میں دُعا شامل کر کے جدت اور لطافت کا حق ادا کر دیا ہے۔

قصیدے کی زبان شاندار اور لہجہ پُر شکوہ ہوتا ہے، الفاظ کی شان و شوکت، ترکیبوں کی بلند آہنگی، جوش اور جزالت اس کا معیار ہیں۔ منحوس، رکبیک، متبذل اور بازار می الفاظ کا استعمال اس کے عیوب میں داخل ہے۔ قصیدے میں سلاطین و امراء اور دوسری مقتدر ہستیوں کی مدح کو مرکزیت حاصل ہوتی تھی۔ چونکہ مدح کے مضامین بجائے خود بارعوب اور پروقار ہوتے تھے۔ اس لئے انداز بیان پران کا اثر پڑنا لازمی تھا۔ چنانچہ قصیدے کا زور بیان

## زبان



اور جوش و خروش بڑی حد تک مدح کا رہن منت ہے۔ کلام کی بہواری کے خیال سے یہ خصوصیات قصیدے کے دوسرے اجزاء کے لئے بھی ضروری ہو گئیں۔ اغلاظ کا شان و شوکت کے علاوہ تسلسل بیان طرزِ لہا کی جدت، تشبیہات و استعارات کی فراوانی، صنائع کا التزام اور مشکل زمینیں اختیار کرنا قصیدہ گو کے کمال کی کسوٹی ہے۔ قصیدے کے لئے ندرت شرط ہے غلو فکر اور رفعت خیال اس کا خاص جوہر ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ قصیدہ ثقیل الفاظ، متعلق تراکیب، ادق علمی، اصطلاحات اور بعید از فہم خیالات کے مجموعے کا نام ہے۔ جن قصیدہ گو یوں نے یہ سمجھا ہے ان سے غلطی ہوئی ہے۔ قصیدہ گو کی کامیابی اسی میں ہے کہ خیال و بیان کی مذکورہ خصوصیات کے ساتھ معانی نہایت واضح ہوں۔ قصیدے میں خیال و بیان کی پیچیدگیاں اور بے اعتدالیاں ہتی ہیں۔ ان میں سے اکثر سلاطین و امراء کے ذوق، وہ بادل کے ماحول اور معاصرین پر سبقت لے جانے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔

**قصیدے کی قسمیں** | ظاہری شکل کے اعتبار سے قصیدے کی دو قسمیں تسلیم کی گئی ہیں۔ ایک تمہید یہ اور دوسری خطاب یہ، تمہید یہ قصیدے میں تشبیب اور گریز کے اجزاء ہوتے ہیں۔ دراصل تشبیب، گریز، مدح اور دعا تمہید یہ قسط کو کہتے ہیں، جس میں تشبیب اور گریز کے اجزاء نہیں ہوتے۔ بلکہ شروع ہی سے مدح کی تعریف کی جاتی ہے۔ مضامین کے اعتبار سے قصیدے کی چار قسمیں ہیں۔ مدحیہ، ہجو، وعظیہ اور بیانیہ۔ مدحیہ اس قصیدے کو کہتے ہیں جس میں کسی کی مدح کی جاتی ہے۔ وعظیہ اس قصیدے کو کہتے ہیں..... جس میں پسند و نفاق کے مضامین ہوتے ہیں۔ اور بیانیہ اس قصیدے کو کہتے ہیں جس میں مختلف کیفیات کا بیان کیا جاتا ہے۔ مثلاً بہار کا تذکرہ، شہر آشوب یا دوسرے حالات و واقعات وغیرہ بالعموم مدحیہ قصائد لکھے گئے ہیں۔ اس لئے قصیدے سے اکثر صرف مدح مراد لی جاتی ہے۔ بعض اہل قلم نے ہجو کو بھی ایک علیحدہ صنف قرار دے کر قصیدے کو مدح کا مترادف گردانا ہے لیکن یہ غلط بحث سے خالی نہیں۔ قصیدے کی مخصوص ہیئت میں ہجو یہ اشعار کہے جائیں انھیں قصیدے ہی کے تحت میں رکھنا چاہئے۔ ورنہ اگر ہجو کی طرح مدح کی تقسیم بھی صرف موضوع کی بنا پر کی گئی۔ تو مدحیہ منظوم خمس اور سدس وغیرہ کو بھی مدح کے تحت میں رکھنا پڑے گا۔ اور قصیدے کی صنف کا مخصوص تصور قائم نہ رہ سکے گا۔ تشبیب کے مضامین کے اعتبار سے بھی قصیدے کی قسمیں کی جاتی ہیں۔ مثلاً تشبیب میں بہار کا ذکر ہو تو بہار، عشق و عاشقی کے مضامین ہوں تو عشقیہ، ذاتی حالات کا بیان اور آسمان اور زمین کی شکایت ہو تو حالیہ اور شاعر اپنی شاعری، دیگر کمالات اور امتیازات کا بیان کرے تو فخریہ قصیدے کی ایک قسم دعا یہ بھی ہے۔ اس میں شاعر شروع سے دعا یہ اشعار لکھتا ہے۔ مدح و صین کے اعتبار سے بھی قصیدوں کی دو واضح قسمیں کی جاسکتی ہیں۔ ایک وہ قصیدے جو بزرگانِ دین کی شان میں ہیں۔ دوسرے وہ قصیدے جو سلاطین و امراء یا دوسرے لوگوں کی مدح میں کہے گئے ہیں۔







عربوں کی شاعری ان کی قومی سیرت کا آئینہ ہے۔ جس میں ان کی بہمان نوازی، وفاداری، شجاعت اور سخاوت کی پوری جھلک نظر آتی ہے۔ مگر اس کا ضد و مانوس ہے کہ فارسی شاعری جو عربی کی تقلید تھی، عربی شاعری کی خوبیاں اپنے اندر پیدا نہ کر سکی۔ وجہ یہ تھی کہ جس زمانہ میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا محمد عربی میں تصنیع، مبالغہ اور دور از کار تخیل راہ پا چکی تھی۔ جس طرح عربی شاعری میں غزل، مہجر، ملاحی کا دور دورہ تھا۔ فارسی شاعری میں بھی ایسی حال ہوا۔ پہلے پوچھے تو فارسی شاعری کی پہلی بسم اللہ درجہ قصاید ہی سے ہوئی۔ قصیدہ کا کمال تمہید۔ گریز اور مدح کی خوبی پر موقوف تھا۔ یعنی تمہید میں کوئی بہار یا عشقیہ اخلاقی یا معاشرتی مضمون اس خوش اسلوبی سے پیش کیا جائے کہ سننے والے شاعر کی قدرت کلام، رفعت خیال، فضیلت علم اور زور بیان کا کھمبہ پڑھنے لگیں۔ پھر گریز اس قدر بدیع اور بے ساختہ ہو کہ گویا بات میں بات نکلی آئی ہے۔ آخر میں مدح و مدح کی شایان شان ہو جس میں تخیل اور مبالغہ کے زور سے اس کی ذات، صفات، تلوار، گھوڑے اور دوسرے متعلقات کا وصف کیا جائے۔ اگر سیدھے سبھاؤ سے مدح کے واقعی اوصاف بیان کر دے گئے تو ان پر دندان تو جھلکے دروہا ہند چشمان تو زیر ابرو دامنند

کی مثل صادق آئے گی۔

اس نقطہ نظر کا اثر یہ ہوا کہ وہ استثنائے چند (فارسی درجہ شاعری زور تخیل، شکوہ مضمون اصطلاحات علمی، اور قدرت کلام کا ہنگامہ بن گئی۔ جس میں دلی تاثرات سے زیادہ دماغی قوت کی کار فرمائی ہوتی تھی اور جس کا رد و باری مفاد کے علاوہ کوئی مفید قومی یا اجتماعی معرفت نہ تھا۔ عہد غزنوی سے لے کر دور قاچاری تک دیکھ جاؤ کم و بیش یہی رنگ نظر آئے گا۔

نعت و منقبت کے قصائد اس سے مستثنیٰ ہیں۔ اگر شعرا نے وہاں بھی اکثر تخیل کی بے اعتدالی اور مبالغے کی رنگ آمیزی سے کام لیا ہے تاہم ان میں جذبات کی صداقت اور واقفیت بدرجہ کمال ہے۔ اور اس لحاظ سے ان کو بہرگز ان میں نکلستان کی حیثیت حاصل ہے۔ علاوہ بریں بعض شعرا نے قصائد میں اخلاق، تصوف، واقعہ نگاری اور منظر کشی کے شاہکار بھی پیش کئے ہیں۔ جن کو ہم فخر کے ساتھ ادبیات عالیہ کی بزم میں پیش کر سکتے ہیں۔

قصیدے کے ارتقاء کے سلسلہ میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ متقدمین کے دور میں قدرۃ سادہ خیالات، آسان طرز، الفاظ کی صنعت گری اور صنائع کا رواج تھا۔ متوسطین نے مضمون آفرینی اور خیال بندی پر زور دیا۔ آخر متاخرین کے عہد میں نازک خیالی اور وقت پسندی کی لے اتنی بڑھی کہ بقول مولانا شبلی اختر میں قصاید غزل بن کر رہ گئے۔ انیسویں صدی میں ایران میں قافیاں اور ہندوستان میں غائب جیسے باکمال قصیدہ نگار پیدا ہوئے۔ مگر سچی پوچھے تو ایک کے اسلوب میں متقدمین کی اور دوسرے کے یہاں متاخرین کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔

غرض یہ پس منظر تھا جس کی فضا میں اردو شاعری نے اکھٹا کھولی۔ ہمارے اردو شعرا کے سامنے فارسی کا نمونہ موجود۔ پھر سمیت بڑھالے کو چھوٹے موٹے دربار آمادہ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادھر فکر و معاش نے سہارا دیا۔ ادھر علمی استعداد نے رہبری کی۔ بالآخر قصیدہ نگاری کی راہ پر چل پڑے۔ متقدمین کے دور میں ہمیں کوئی قابل ذکر قصیدہ نگار نہیں ملتا۔ اس دور میں زیادہ سے زیادہ دلی کے قصائد پیش کئے جاسکتے ہیں لیکن انھیں کوئی امتیازی حیثیت حاصل نہیں ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ اردو شاعری کا آغاز مذہب اور تصوف کے آغوش میں ہوا۔ لہذا باہمی مسابقت اور مالی منفعت جو درجہ شاعری کی تیغ کے جوہر ہیں وہاں مفقود تھے دوسری وجہ یہ تھی کہ زبان اپنے ابتدائی دور سے گزر رہی تھی اور ہنوز مفلوجانہ اور شکوہ بیان سے کہ قصیدے کے لوازم ہیں، غاری تھے، بہر حال



وہی کی قصیدہ نگاری کا نمونہ جس میں فی الجملہ رفعت و شوکت پائی جاتی ہے حسب ذیل ہے۔ یہ حضرت شاد وجہ الدین کی مدح میں ہے اور دکنی الفاظ اور اجنبی محاورات سے گراں بار۔

ہوا ہے خلقِ اُپر پھر کے فضلِ بسمانی  
کیا ہے ابر نے رحمت سے گوہر افشانی  
تمام پاتِ یسّیجِ بھدہ کے بحکم  
زبانِ حال سے کرتے ہیں ذکرِ سبحانی  
سو اس بہار میں آیا ہے عرسِ حضرت کا  
ہوئی ہے پھر کے عیارِ ہشمتِ سیدمانی  
چراغِ گردِ یہ ردھد کے جو ہوئے روشن  
ہر اک چراغ ہے جیوں آفتابِ نورانی

وہی کی وفات ۱۱۵۵ھ میں ہوئی۔ اور یہی سودا کی شاعری کے شباب کا دور ہے۔ اس درمیانی وقفہ میں کوئی ماضی قصیدہ نگار نظر نہیں آتا اور اگر ہوگا تو کہنا چاہیے کہ سودا کے سامنے اس کا چراغ نہ جل سکا۔ جس طرح امیر خسرو کے آفتاب کمال کے طلوع ہونے پر تمام ستارے ماند پڑ گئے۔ سودا کے معاصرین میں تیرے خرد قصیدے کہے ہیں مگر ان کی اس صفت میں سودا سے کوئی نسبت نہیں۔ جیسا کہ ہم آئندہ بیان کریں گے۔

سودا کے شبہ ایک دیوپیکر (GENIUS) تھے۔ انھوں نے تقریباً ہر صفت شعر میں طبع آزمائی کی اور ہر ایک میں قدرتِ کلام کے جوہر دکھائے وہ وسیع علم اور بے پناہ تخیل کے مالک تھے۔ نادر تشبیہات اور طرّفہ اسالیب ان کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑے رہتے تھے۔ ہر شعر شہبِ قلم کی ہلک موڑتے ایک جہلگہ مچا دیتے۔ ان کی مدح کا زور اور ہجو کا شور مسلم ہے۔ جہاں ان کا قصیدہ شاندار ہے۔ ان کی غزل بھی جاناں دار ہے۔ اگر وہ اپنی ذہانت کو غلط راہ پر نہ ڈال دیتے تو دنیا کے شعراء کی صفِ اول میں جگہ پاتے۔ تاہم ہندستان کے شعراء کی صفِ اول میں ان کا مقام تمام ناقدین نے تسلیم کیا ہے۔ ان کی قصیدہ نگاری کے بارے میں مصحفی نے یہ کہنا ہے: نقاشِ اولِ نظمِ قصیدہ در زبانِ ریختہ اوست۔ حالانکہ می گوید پیر و متبعش خواہد بود۔ اس سے دو باتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ اگرچہ قصیدہ کا جو دان سے پہلے تھا۔ لیکن قصیدے کو حقیقی معنی میں قصیدہ انھوں نے ہی بنایا۔ دوسرے یہ کہ ان کے معاصرین اور بعد والوں میں سب نہیں تو اکثر ان سے متاثر ہوئے ہیں۔

سودا کی فارسی ادب پر نگہری نظر تھی۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ انھوں نے فارسی اساتذہ کے کلام کو اپنے لئے شمعِ راہ بنایا۔ ان کے متعدد قصیدے انھیں اساتذہ کی زمینوں میں ہیں۔ مثلاً خاقانی کا ایک زبردست اور طویل قصیدہ ہے۔

نثارِ اشک من ہر شبِ شکرِ ریختہ پنبانی  
سودا نے اس زمین میں لکھا۔

ہوا جب کفرِ ثابت ہے وہ تمنائے مسلمان  
نہ ٹوٹی شیخ سے زنا و تسبیحِ سلیمان  
انوری کا شہرِ قصیدہ ہے جس کے جواب میں اکثر شعراء نے فارسی اور اردو میں زورِ طبع دکھایا ہے۔

جرمِ خورشیدِ جوازِ حوت و آید بہ حمل  
اشتبہ روزِ کند ادہم شبِ را از جمل  
سودا لکھتے ہیں۔

آنکھ گیا بہمن دوسے کا چمنستان سے عمل  
بیخِ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

اگرچہ ہر یہ تحقیق کی رود سے وہی کا سال وفات ۱۱۱۹ھ ہے۔ من

آن آواز لکھا ہے کہ ان کے کلام کا زور و شور انوری و خاقانی کو دانا ہے اور نزاکتِ معنوں میں عری و دہلوی کی کوشش کرتا ہے مگر ہمارے خیال میں یہ رائے مبالغہ آمیز ہے۔



خاقانی :- سر پر فقر ترا سر کشد بہ تاج رضا  
 سودا :- اگر عدم ہے نہ ہو ساتھ فکر و ذہنی کا  
 خاقانی :- پس کن جہاں علامت انصاف شد نہا  
 سودا :- منکر ظلم سے کیوں نہ حکیموں کی ہو زباں  
 عرقی :- جہاں بگشتم دور واد بہ آج شہر و دیار  
 سودا :- سولے خاک نہ اٹھیں پیوں کا منت دستار  
 توسر بہ جیب ہوس در کشیدہ اینت خطا  
 تو اب ددانہ کوئے کر گہر نہ ہو پید ا  
 اسے دل کرانہ کن ذمیا نمانہ جہاں  
 جب شہر سے مرے ہو ہلا اسقدر جہاں  
 نیا فتم کہ فرد مشند بخت در بازار  
 کہ سرگزشت لکھی ہے مری بہ خطہ اخبار

اسی کے ساتھ انھوں نے متعدد قصائد مشکلی و دہنوں میں لکھ کر اپنی قادر الکلامی کا ثبوت دیا ہے۔ مثلاً وہ قصائد جن کو قدیم  
 دیلت یا نگرہ - چار گرہ - یا سنگ رنگ و صنگ - چنگ رنگ و صنگ - نام دور - شام دور - یا ہم چاروں ایک - ہم چاروں ایک ہے  
 بالیقیناً ایک طرح کی دماغی و پیش ہے لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ اس زمانے میں اسی جنس کی مانگ تھی۔

جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا سودا کی قوت تخیل ایک طوفان یا آندھی سے کم نہ تھی۔ ان کی تشبیہوں اور مدح میں نئے نئے خیالات  
 کا جوش اور مبالغہ کا زور ایسا ہے کہ ہدایت آمد کا گمان ہوتا ہے۔ طرح ہو یا ہجو۔ بزرگان دین کی تعریف ہو یا۔ باب دولت کی توصیف  
 نہ وہ کہیں کم نہیں ہوتا۔ مثلاً ایک قصیدے کی تشبیب کا صاحب کے اذنان میں عام افغانی مضامین نہایت خوبصورتی سے بانٹے ہیں۔

ہو جب کفر ثابت ہے وہ تغلے سلطانی  
 ہنر پیدا کر اقل ترکہ کجوتب بہاس اپنا  
 نہ توئی شہنشاہ سے زناہر تسبیح سلیمانی  
 ہنوجوں تیغ بے جوہر دگر نہ ننگ عربانی  
 نہیں کچھ جمع سے غنچے کو حاصل جزیریشانی  
 نہ جھانے آستین کہکشاں شاہوں کی پیشانی  
 خوشامد کب کریں عالی طبیعت اپنی دولت کا

غور کیجئے تو مطلع میں مذکور گہری غار فائدہ بات کہی ہے۔ درحقیقت صوفیہ کے یہاں کفر کی دو قسمیں ہیں۔ کفر ثابت اور کفر زائل۔  
 کفر ثابت یا مومنوں کے انکار ہے جیسا کہ قرآن مجید میں حضرت ابراہیم خلیل اللہ کی زبان سے کفار سے مخاطب ہو کر کہا گیا ہے۔ "کفرنا بکم" یہ وہ  
 کفر ہے جو اپنی ایمان کے قلوب میں راسخ ہے اور رہے گا۔ اس کے برخلاف کفر زائل شرکین کا حق سبحانہ کے ساتھ کفر کرنا ہے جو مشاہدہ  
 یزید کر سکتے ہیں یا فوراً چھو جائے گا۔ کفرنا بکتابہ شرکین۔ شاعر کا مدعا یہ ہے کہ کفر ثابت کسی میں پایا جانا اسلام کی علامت ہے۔  
 اس کی دلیل یہ ہے کہ گو شیخ تمام زناہر توڑ ڈالیں لیکن تسبیح سلیمانی کی زناہر توڑنا ان کے بس کی بات نہیں۔ اگر اس کو توڑیں گے  
 تسبیح بھی سلامت نہیں رہ سکتی۔ واضح رہے کہ زناہر اس باریک خط کو بھی کہتے ہیں جو ہر سلیمانی میں ہوتا ہے۔ اسی طرح اور اشعار  
 میں بھی نہایت نادر اور نفیس خیالات پیش کئے ہیں جو اسی وقت مگر ہیں جب شاعر کی قوت تخیل قوی ہو۔

ایک اور مشہور قصیدے کی بہار یہ تشبیب کے چند شعریہ ملاحظہ کیجئے اور تشبیہات کی داد دیجئے :-

اٹھ گیا بہمن دورے کا چمنستان سے عمل  
 تار بارش جہاں دے تے ہیں گہرائے تگرگ  
 تیغ ارومی نے کیا ملک خزاں مستاصل  
 بار پہنائے کو اشجار کے ہر سو بادل  
 خط گلزار کے صفحے پر طلالی جدول  
 ساغر عمل میں جو کیجے زمرہ کو حل  
 آجیو گرد چمن لعل خورشید سے ہے  
 سایہ رنگ ہے اس لطف سے ہر اک گل پر



حسن تعلیل :-

بار سے آب رواں گلں جوم گلں کے

لوٹے ہے ہنرے پہ از بسکہ ہوا ہے بیکل

اتنی ہے کثرت لغزش بہ زمین ہر باغ

جو ثمر شاخ سے اترا سو گرا سر کے بل

چشم درگس کی بھارت کے زبس ہے دپے

غنچہ لالہ نے سرے سے بھری ہے گلں

شاخ میں گلں کی نزاکت یہ ہم پہونچی ہے

شمع ساں گرمی نظارہ سے جاتی ہے گچل

جوشِ مدید کی خاک سے کچھ دور نہیں

شاخ میں گاؤں زمین کے بھی جو کھوئے کوئل

فیضِ تاثیر ہوا ہے کہ اب خنفل سے

شہد ٹپکے جو لگے نشتر زہور غسل

ہزجتا ہے فصیحی کے سبب سے ہر بار

جو زبان سے سخن اب طوطی کے آتا ہے نکل

دستِ گل خوردہ و شاخ گل و گلزار ہم

بہ جہاں نشود نما کرنے میں ہیں ضرب مثل

مبالغہ :-

ایہام :-

آج کل مبالغہ طبع کو پسند نہیں۔ لوگ کہیں گے کہ یہ اصلی بہار کا تو نقشہ نہیں معلوم ہوتا، ہاں ایک فرضی بہار کا وضع ہے جو شاعر کے دماغ سے باہر کہیں وجود نہیں رکھتی۔ بجا۔ مگر اس کو کیا کیا جائے کہ فارسی شاعری جس سے ہمارے شعراء نے INSPIRATION حاصل کیا ہے پہلے اس کا بھی عموماً یہی رنگ تھا۔ عرفی کے اشعار ذیل سے ہمارے دعوے کی تصدیق ہو سکتی ہے۔

عرق از شبنم گل داغ شود بر رخ جوہ

انگل از فیضِ ہوا سبز شود در منقل

بسکہ ہر خار گھہ کردہ عجب نیست اگر

یا ہمیں بشلغند از نشتر زہور غسل

بسکہ از سنبل و گل بافت صفا نزدیکیت

کز پئے یوسہ دلب را ہم آرد جدول

شاید از عند پرستار پذیرند بہ حشر

بسکہ برداشت صفا صورتِ عزیزی دہل

جہاں شیب سے ممدوح کے ذکر کی طرف انھوں نے گریز کیا ہے وہاں ان کے بداعت اسلوب کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ مثلاً :-

غلط ہے تو جو زمانے میں سمجھے یہ سودا

کہ کار بستہ سے یاروں کے کھولیں یار گروہ

بغیر ناخن شیر خدا جہاں میں کوئی

کسی کے کام کی کھوئے نہ زمینہار گروہ

یا۔ جو کچھ کہا ہے تو نے یہ تجھ کو سب مبارک

میں اور میرے سر پر میرا بسنت خال ہو

مدح میں بھی زور تخیل کا وہی عالم ہے۔ مثلاً تیغ ممدوح :-

عوض میں سے دو طرف ہو کے لگے بہنے طول

پڑے دریا میں جو وہ تفرقہ انداز انگل

تاش سے زمین کے ذرہ جو اپک جائے عنان

ارے جوں دوسے زمین پشتِ فلک کو وہ کھنڈل

ہیبتِ عدل یہ تیری ہے کہ ہر دشت میں شیر

واسطے دردِ سر آہو کے گھسے بہ صندل

جب سے گل بولتے بلبل نے تماری کو سنا

عشق گل تب سے دھوپا کرتی ہے دل کی بل

اسب ممدوح :-

عدل :-

احساب :-

یہ تو تخیل کی کار فرمائی تھی۔ مگر حیرت ہوتی ہے کہ یہی بالکمال استاد جب واقعہ نگاری پر آتا ہے تو محاکات کا حق لدا کر دیتا ہے۔ اگر نمونہ کی ضرورت ہو تو حاضر ہے۔ لیواں شجاع الدولہ کی فتح اور حافظ رحمت خاں کی شکست کے موقع پر سودا کی جزئیات نگاہی دیکھنے کے قابل ہے۔ فوج مخالف کی کیفیت :-

اک خم تھا دل اکھنوں کا ہر از بادِ غرور

تیں اُس میں کرد یا ننگِ یمنِ ابدار

تھا عزم یہ ہر ایک کا گادیں گے جیٹھم

تانوں کو کھینچ کھینچ کے قلعاری مار مار



آئے تھے وہ چنانچہ اسی طرح۔ درجہ تک  
گلاتے بجاتے ناچتے اور کودتے ہوئے  
وہ جھنڈیاں نظر پڑیں اکدم میں اس طرح  
پرتی بجانب ان کے ہی تھا کچھ اس امر میں  
شیر و دست و بازو کے ہیں یہ بہت باہلی  
پر وہ جو ہیں غلام غلام اس جناب کا

جنگ کا حال۔

ابھر سے ہاں درجہ تک و توپ متصل  
بڑھ بڑھ کے آفریں دھنگے توپیں داغے  
لیکن میں تجھ سے کیا کہوں سے بار اس ٹھری  
تھیں کرتیاں سنگوں کی مانند لالہ زار  
تو میں جو داغے تھے فنیلوں سے آن آن  
گجناں مثل وعدے کر کے تھے و سہم

ان کا قصیدہ شہر آشوب اس جہد کے سماج کی نہایت کامیاب تصویر ہے۔ جس کو پڑھ کر یہ ماننا پڑتا ہے کہ اگر وہ ادھر متوجہ  
ہوتے اور بیکار رہتی۔ اور جو وہ جو میں تصنیع اوقات نہ کرتے تو ہماری زبان کی غیر معمولی ترقی نصیب ہوتی۔  
سودا کے کلام میں جو شکوہ بیان اور قدیمت زبان ہے اس کے نمونے اشعار بالا میں گزرے۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ زبان کی  
صفائی اور شہسختی کی جتنی پیمانہ کو دھیان نہیں۔ اس قسم کے اشعار۔

جدا یام کے پیش از مدد نامیہ سے  
آدے پ ان کے نظر لاکھ طرح کا وہ کپول  
جائے و صلت بہ بنی جس کو نہ دی غیر از عرش  
بجہ مرغ چن ختم سے آتا ہے نکل  
ان لگوں چھٹ جو نگہ کے ہیں سدا مستعل  
فرش گلزار زمین حق نے سمجھ مستعل

جہ میں تعقید یا تنافر ہے قدم قدم پر ملتے ہیں۔ اس کے باوجود بقول شریع چاند۔ سودا کو قصیدے سے فطری ذوق اور لگاؤ  
تھا اور ان کے قصائد مضمون آفرینی۔ شکوہ بیان اور زور کلام میں ناجواب ہیں۔ اسی کے ساتھ ان کے قصائد میں علمی اشارات بہ کثرت  
ہیں جو ان کے فضل و کمال کی روشن دلیل ہیں مثال کے طور پر قصیدہ درہجو مولوی ساجد دیکھئے۔

سودا کے معاصرین میں میر کا بہت بلند پایہ ہے۔ مگر جہاں تک قصیدہ کا تعلق ہے ان کو سودا سے کوئی نسبت نہیں  
کچھ طبیعت کے استغناء۔ کچھ مزاج کی افسردگی کا اثر کہ میر نے جو قصیدے بھی لکھے وہ بکے اور پرے لکھے۔ دل بکھا ہوا تھا اشعار بھی بکھے  
ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ دل پریشانی اور افسردہ خاطر کی غزل کے لئے تو سار کا رہے مگر قصیدے کے لئے نہیں۔ ان کا مشہور قصیدہ  
جو ہوئے قیامت تو آہ و فغاں ہے مرے ہاتھ میں دامن آسمان ہے

شروع سے آخر تک اسی آہ فریاد کی داستان ہے جو ان کی غزلوں کی خصوصیت ہے۔ شاید اسی قضاوت کو پیش نظر رکھتے  
ہوئے قدرت اللہ خان قاسم نے لکھا ہے۔



میرزا دریا نیست بیکراں و میر نہر نیست عظیم الشان

ان کے بعد انشاء و مصحفی کا دور آتا ہے۔ ان دونوں نے قصیدے لکھے ہیں اور اچھے لکھے ہیں۔ مگر قبول عام کے دربار میں بار بار پائے۔ یہ صحیح ہے کہ انشاء علم و فضل۔ زور طبیعت اور جوش بیان میں سودا سے کم نہیں، مگر ان کی غیر سنجیدگی اور پچھڑا بازی نے ان کو اور ان کی شاعری کو درجہ اعتبار سے گرا دیا۔ جس پر شیعہ کو لکھنا پڑا۔ "ہر صفت را بہ طریقہ راستہ شعرانہ گفتہ" آزاد کی رائے ان کے حق میں نہایت صائب ہے کہ طبیعت میں بہت طاقت تھی مگر اس پر قابو نہ تھا۔ ان کا قصیدہ (اے خداوند مدد مہر و ثریا و شفق) ان کی طبیعت اور دہرا (بگھیاں پھولوں کی تیار کراے بوئے سخن) ان کی ذہانت کی شاہد ہیں۔ مگر وہ سودا کی مسند کو نہ سنبھال سکے۔ مصحفی سے یہ توقع کیونکر ہو سکتی تھی۔ اس لئے کہ قصیدے کے واسطے طبیعت کے جس جوش و خروش کی ضرورت ہے وہ ان کے یہاں کم ہے۔

لکھنؤ میں آتش و ناسخ عزل کے استاد ہوئے لیکن بعض وجوہ سے ان دونوں نے اس شاخ کو شجر ممنوع سمجھا۔ البتہ وہ اپنی ذوق فائق اور موتن نے قصیدہ نگاری میں علم امتیاز بند کیا۔ ان میں سب سے پہلے ذوق کو لیتے ہیں۔ ذوق نے پچیس چھپیس قصیدے لکھے ہیں اور سب کے سب ان کی استادی کے شاہد عدل ہیں۔ قصیدہ نگاروں میں سودا کے بعد انھیں کا نام لیا جاتا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک قصیدہ نگار میں جو اوصاف اور ایک قصیدے میں جو خصوصیات درکار ہیں سب ان کے یہاں پائے جاتے ہیں۔ محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:-

"مضامین کے ستارے آسمان سے اتارے ہیں مگر اپنے لفظوں کی ترکیب سے انھیں ایسی شان و شکوہ کی کریموں پر بٹھایا ہے کہ پہلے سے بھی اونچے نظر آتے ہیں۔ انھیں قادر الکلامی کے دربار سے ملک سخن پر حکومت مل گئی ہے کہ ہر قسم کے خیال کو جس رنگ سے چاہتے ہیں کہ جلتے ہیں۔ کبھی تشبیہ کے رنگ سے سما کر استدعا کی بو سے بساتے ہیں۔ کبھی بالکل سادہ لباس میں جلوہ دکھاتے ہیں۔ مگر ایسا کچھ کہ جاتے ہیں کہ دل میں نشر سا کھٹک جاتا ہے اور منہ سے کبھی واہ نکلتی ہے کبھی آہ نکلتی ہے۔"

آگے چل کر ان کی صفائی اور سلاست کا ذکر کر کے فرماتے ہیں:-

"اسی وصف نے نادانوں کو غلطی میں ڈالا ہے جو کہتے ہیں کہ ان کے یہاں عالی مضامین نہیں بلکہ سیدھی باتیں اور

صاف صاف خیالات ہوتے ہیں۔"

صاحب شعر البند کی رائے ملاحظہ ہو:

"ذوق نے اگرچہ سودا ہی کے قصائد کو پیش نظر رکھا ہے۔ لیکن ان میں وہ نیچرل سادگی نہیں پائی جاتی جو سودا کے قصائد

میں پائی جاتی ہے۔"

وہ ذوق کی چستی اور بندش کی دلاویزی کے معترف ہیں مگر ان کو بجا طور پر شکایت ہے کہ ان چیزوں کے دھیریں شاعری کی اصل حقیقت یعنی مصوری اور نیچرل سادگی بالکل گم ہو گئی ہے۔

ذیل کی مثالوں سے کچھ اندازہ ہو گا۔

سودا ۱۔	زلفیں یوں چہرے پر بکھری ہوئی لگتے تھیں لی	جس طرح ایک کھلو نے پر چھیں دو بالک
ذوق ۲۔	ہندو سے زلف کے ہے پاس سدا مصعب رخ	عبد میں تیرے ہے کافر کو بھی اسلام کا پاس
سودا ۳۔	اس طرح دانتوں میں غرور ہے اسکی جیسے	موسم دے کے ہوں کوٹا ہ دن اور رات دراز



ذوق ۱۔ طرز صفت سے پیشاب شب بلدا نے صفحہ صبح ستور کو مثال قرطاس  
قصیدہ کی خوبی مطلق۔ مخلص۔ مدح۔ مطلق کی خوبی پر موقوف ہے۔ اور ذوق کے قصائد پڑھ کر ہر شخص یہ فیصلہ کرے گا کہ وہ ان تمام لوازم سے بے نیاز حسن عمدہ برآ ہوئے ہیں۔ چند مثالوں سے ہمارے بیان کی تصدیق ہو سکتی ہے۔ ایک قصیدہ شاہزادہ مرزا ابوظہر کے جشن غسل صحت پر لکھا ہے تشبیب کا انداز دیکھنے کے قابل ہے۔

واہ وا کیا معتدل ہے بارخ عالم کی ہوا مثل بغلی صاحب صحت ہے ہر مورخ صبا  
بھرتی ہے کیا کیا مسیحاں کا دم باو بہار بن گیا غلزار عالم رشک صد دار الشفا  
ہے لگوں کے حق میں شبنم مرہم زخم جگر شاخ بکستہ کو ہے باران کا قطرہ مومیا  
ہو گیا موقوف یہ سودا کا بالکل احراق لارہ ہے دارخا سے پانے لگا نشو و نما  
پائی یہ اصلاح صفرائے کہ دنیا میں کہیں زندہ چشم اب دیکھنے کو بھی نہیں ہے کہریا  
ہر مزاج بلغمی میں ہوتی ہے تویسہ خون چاندنی کا پھول ہو گر ارغوانی ہے بجا  
گوں کہہ سکتا ہے کہ ذوق قوت تخیل اور مضمون آفرینی کے مرد میدان نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ جس بہار کا یہ کچھ غلغلہ ہے وہ خیالی بہار کے سوا کچھ نہیں مگر یہ عیب (اگر عیب ہے تو) سودا کے یہاں بھی موجود ہے۔

ایک دوسرے قصیدے کی تشبیب میں اخلاقی اور حکیمانہ مضامین کا انبار لگا دیا ہے۔

لاتا نیرنگ سے ہے رنگ نئے جریخ میل زاہ بگڑا ہے کچھ اس کم میں عجب رنگ سے نیل  
قد زمانے سے وہ عیار ہے یہ ہوش رُبا لاکھ بے ہوشیوں سے جس کی بھری ہے زنبیل  
ہے تو کئی کا اعلاہ وہ عزیمت کا حصار کہ بحر حفظ خدا جس کی نہ خندق نہ نصیب  
گم ہوں ظاہر کی خرابی سے صفات اصلی رنگ دیتا ہے چھپا جوہر شمشیر امیل  
پیش دشمن نہ گرز حق سے نہیں مایہ کو آئین دیکھ ہے آتش نرد و گشتان خلیل  
ایک قصیدے کی تشبیب از ادل تا آخر علمی اصطلاحات سے آراستہ ہے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ نثری لغافی نہیں بلکہ شاعر کو مختلف علوم پر دسترس حاصل ہے۔

شب کو میں اپنے سر بستر خواب راحت نشہ علم میں سر مست غرور و نخوت  
مزنے لیتا تھا پڑا علم و عمل کے اپنے تھا تصور مرا ہر امر میں تصدیق صفت

اس میں منطق۔ فلسفہ۔ صورت۔ تنقید۔ معانی۔ بیان۔ نجوم۔ ہیئت۔ قرائن۔ اصول۔ عقائد۔ الہیات۔ طبیعیات۔ کلام۔ معقول۔ منقول۔ فقہ۔ تفسیر۔ قرأت۔ طب۔ لغت۔ نباتیات۔ معدنیات۔ تصوف وغیرہ کی اصطلاحیں اس کثرت سے آئی ہیں کہ جب تک آدمی کہہ جیٹ ان علوم سے باخبر نہ ہو قصیدے سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ سودا اور انشاد کے زمانے سے یہ چیزیں قصیدے کا زیور سمجھی جاتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ ذوق نے بھی اس رنگ کو اختیار کیا اور اپنا ذریعہ صیغت دکھایا۔ گریز بھی اکثر جگہ بے تکلف اور پر لطف ہے۔ مثلاً ۱۔

اس قدر جاتی رہی عالم سے بیماری کہ آج نام بخش میں نہیں ہے نرگس میسار کا  
واقعہ کس طرح سے صحت نہ کہ عالم کو جو جب کہ ہو اس کی تویسہ غسل صحت ماغفرا



ایک جگہ قصیدہ میں تراب کی تعریف کر کے کہتے ہیں :-

میں یہ کہتا ہی تھا جو دل سے مرے مجھ سے کہا  
ایسی مردود و بے افعال کا تو نام نہ لے  
قبر کر تو بہ ، نہ کر اتنی زیادہ بکواس  
عامی شریع ہے وہ باد شہ پاک انعام  
مدح اور دعا کا اسلوب بھی نہایت دلنشیں اور خوب ہے ۔

بعد شاہان صفت کے تجھ یوں ہے تفضل  
تو بت اس طرح سے عزت وہ ادلا و عمر  
جیسے قرآن میں قدرت و زبور و انجیل  
نور افزائے بصارت ہو اگر تیرا جمال  
جیسے موسیٰ شرف افزائے بنی اسرائیل  
روئے نیکو پہ ہے مائل تری خوئے نیکو  
آئیں آنکھوں سے نظر معنی اللہ جمیل  
دانش آموز ہو کر تربیت غام تری  
کہوں کیونکر نہ کہ الجنس الی الجنس جمیل  
عبد میں تیرے جو ہو راہ تواری مسدود  
بید مجذوں کو بنادے ابھی انسان عقیل  
بادشاہ کے اسکو ۔ گھوڑے ۔ ہاتھی ۔ ہیبت ۔ معدلت کی تعریف کرنے کے بعد آخر میں کہتے ہیں :-  
عید ہر سال ہو فرخ تجھے با جاہ و جلال  
جو ضلالت سے ہوں گمراہ دہائے ظلم خدا  
ہوں قوی پایہ ترے دست بعد تقدیر  
ذل اقدام سے ہوں خاک مذلت پہ دلیلی  
ایک دوسرے قصیدہ کے کاغذاتہ کس قدر دل پسند ہے :-

جب تک جوش بہاراں سے ہوائے دم صبح  
ہر ہر جوش ترا تجھ کو مبارک ہو دے  
شانکے شبم سے سر دامن صحر اگوہر  
دوستوں کو ہو ترے گنج گہر در نصیب  
برہیں نیاں کرم سے ترے شاہ اگوہر  
ہو نہ جز اشک ، سر دامن اعدا اگوہر

اکثر یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ قصیدہ گوئیوں میں ذوق کا کیا درجہ ہے ۔ اور اس صنف خاص میں ان کو سودا سے کیا نسبت ہے ۔ ہمارے نزدیک اگرچہ سودا کو ان پر ترجیح ہے ۔ تاہم وہ سودا کے کامیاب مقلد ہیں اور سودا کے بعد صنف قصیدہ میں انہیں کامرنبہ ہے ۔ دونوں باکمال استادوں کی خصوصیات کے سلسلہ میں امور ذیل پر نظر رکھنی چاہئے ۔

۱۔ سودا کی قوت متخیلہ بہت بڑھی ہوئی ہے جس کی مدد سے انکھوں نے تلبیب اور مدح میں نئے نئے پہلو پیدا کئے ہیں ۔ ذوق کا یہ پایہ نہیں ۔

۲۔ سودا کا کلام چمک کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی طبیعت میں بلا کا جوش و خروش خون جہان کی مشاعری سے مترشح ہو رہا ہے ان کے برخلاف ذوق ایک سنجیدہ اور مشائستہ انسان تھے ۔ جس کی شہادت ان کے کلام سے مل سکتی ہے اس لئے آ آد کا یہ بیان صحیح نہیں کہ ۔ وہ لفظ فقط ان کے دل کا جوش ہی نہیں ظاہر کرتا ۔ بلکہ سننے والے کے دل میں ایک خروش پیدا کرتا ہے ۔ اور یہی تسدوقی رنگ ہے جو ان کے کلام پر سودا کی تقلید کا پر توڑا جاتا ہے ۔

۳۔ سودا کے قصائد میں کافی تنوع ہے ۔ نعت ۔ منقبت ۔ مدح ۔ ہجو ۔ شہر آشوب ۔ غرض ۔ بھر دی ساقی نے ہر اک رنگ کی پیانے میں ۔ ذوق کا کلام اس رنگارنگی سے مملو ہے ۔

۴۔ ادھر کی مثالوں سے واضح ہوا ہوگا کہ ذوق کے برخلاف سودا قصیدہ سے واقف نگاری اور مصوری کا کام بھی لیتے ہیں ۔ اور



ان کے بعض تشبیہات تو نہایت سادہ اور سچول ہیں۔

۵۔ سوز کے یہاں کہیں کہیں مقامی رنگ بھی جھلکتا ہے۔ مثلاً:-

دیکھ میدان میں تجھ کو، دینو خبر  
منہ پہ سادون کے پھول جلے بسنت  
ملنگ پاؤں سسٹے تیری  
اب کر دم کسک چھ ہنوت  
دیکھ جو اس کے... کو یہ یقین ہوئے  
تجو یہ تلوں کے پاں کا تم کا اترتا ہے کنگ  
ن ترے ہر میں کہیں تیرے میں جوئے دیکھا  
ن ترے در پہ سنی آ کے بھلاؤج کی لگ

ذوق اس رنگ سے کوسوں دور ہیں۔

۶۔ بڑی بات یہ ہے کہ جہاں تک درد کا تعلق ہے سودا کی حیثیت مجتہد کی ہے اور ذوق کی حیثیت مقلد کی۔ ایک کے سامنے شعر اسے فارسی کو چھوڑ کر کوئی نمونہ نہ لکھا۔ اور دوسرے کے سامنے نمونہ موجود رکھا۔

البتہ اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ سودا کے کلام میں تعقید اور سستی ترکیب بکثرت ہے۔۔۔ ہے ذوق۔ وہ سلاست اور چستی و روش میں جواب نہیں دیتے۔ ایک کے یہاں تلیب و فرائد ہیں۔ ابھی ہموار راہ تھی۔ اب سنگلاخ چڑھائی شروع ہو گئی۔ دوسرے کے یہاں صاف ٹھنڈی سڑک ہے کہ مزے سے دوڑتے چلے جاؤ۔ اس کی اصل وجہ زمانہ کا تفاوت ہے۔ اس کے علاوہ سودا بھکڑے کے درد میدان ہیں۔ ان کے بر خلاف ذوق نے کبھی اپنے قلم کو بچو سے آلود کرنا پسند نہیں کیا۔

خدا کی شان دیکھئے اسی زمانے میں دو اور شاعر بھی درجی میں تھے جن کی دستاویز فخر میں طراں کے علاوہ قصیدہ کا طرہ بھی آئینہ ہے۔ ہماری مراد غالب اور مومن سے ہے۔ یہ دونوں فخر و زکا۔ نہ سودا سے کوئی علاقہ رکھتے ہیں اور نہ ان کے رنگ میں باہمگر کوئی مماثلت بلکہ ان میں سے ہر ایک نے اپنی نادرہ کار طبیعت سے زمین سخن میں نئی راہ نکالی ہے۔

غالب، قدرت سے ایک غیر معمولی دماغ کے گرائے تھے۔ اور روش عام پر چلنا ننگ سمجھتے تھے۔ انھوں نے فارسی، اردو، نظم و نثر، طراں، قصیدہ، جبر و جہیز کو دنیا اس میں اپنی بدینہ انجیالی اور قادر الکلامی کا نقش چھوڑ دئے۔ غالب کے ارد و بھوئے میں کل چار قصیدے ہیں۔ دو حضرت علی مرتضیٰ کی منقبت ہیں۔ اور دو بہادر شاہ کی مدح میں۔ مگر یہ چار ہی ان کی استاد کی ثبوت کے لئے کافی ہیں۔

جو خصوصیات ان کی عام شاعری کی ہیں قصائد میں بھی پوری شان کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ یعنی خیال کی تندرست، مبتذل تشبیہات سے اجتناب، استعارات کی لطافت، تصوف کی چاشنی، نازک خیالی، شوخی، اگرچہ انھوں نے اردو تھاں کی بجائے فارسی تھاں پر زور طبع صرف کیا۔ تاہم اردو قصائد کو بھی نظر انداز کرنا ہمارے لئے ممکن نہیں۔

مذہبی قصائد سے قطع نظر ان کے مدحیہ قصائد کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ان جیسا خود دار اور ذی شعور انسان غریب بہادر شاہ کو میسر نہ تھا۔ اور استاد مستم و سام۔ کہنے میں پاک نہیں کرتا۔ لیکن اعتراض کرنے سے پہلے ہمیں ان کی نفسیاتی کیفیت اور سماجی حالات پر نظر ڈالنی چاہئے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ ان جیسے انفرادیت پسند انسان کے دماغ میں حال و مستقبل کے درمیان کشمکش جاری تھی۔ اسی طرح ہندوستان کے جلتے ہوئے سماج میں بھی قدیم اور جدید تمدن کی کشمکش کا رفرما تھی۔ ایسے مواقع پر ایک فنکار مر یا بیڈر کا یہ کام ہے کہ وہ اگر دو پیش کے حالات سے فائدہ اٹھائے اور (CHANGE FOR THE BETTER) کی جدوجہد کا آغاز کرے۔ لیکن غالب جیسے مرغان مرغ اور تن آسان شخص سے اس قسم کی توقع کرنا زیادتی ہے۔ وہ نظر پانی اعتبار



سے موجودہ تضاد پر دہلی زبان سے چوٹ تو کر جاتے ہیں۔ مگر عملاً دریا کے بہاؤ کے ساتھ بہنے پر قانع ہیں۔ وہ خود کہتے ہیں :-

طاقت توانست بہ ہنگامہ طرف شد دادیم بہ دست غمت اذ نالہ غناں را

جو قصیدے جناب امیر کی منقبت میں ہیں ان میں کمال فن کے ساتھ جوش عقیدت نمایاں ہے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ ان کے آغاز ملتے کا کلام ہے کیونکہ خیالات کا اشکال۔ اسلوب کا تکلف اور ترکیب کی انجھیت زیادہ ہے جو طرز بیدل کی خصوصیت ہے۔ تشبیب میں بہار کو صفت ہے۔ لیکن خوبی یہ ہے کہ پامال اور فرسودہ خیالات کا نام نہیں لکھتے ہیں :-

سازیک ذرہ نہیں فیض چمن سے بیکار  
سایہ لالہ بے داغ سویدائے بہار  
مستی باو صبا سے ہے بہ عرض سبزہ  
ریزہ شیشہ سے جو ہر تیغ کہار  
سبز ہے جام زمرد کی طرح داغ پلنگ  
تازہ ہے بیشہ نارنج صفت رستہ شرار  
گریز سننے :-

لعل سے کی ہے پئے زمزمہ مرحمت شاہ  
طوطی سبزہ کسار نے پیدا منتار  
شرح کا جوش دیکھئے :-

فلک العرش ہجوم خیم و دشمن مزدور  
رشتہ فیض ازل ساز طناب معمار  
سبزہ نہ چمن دیک خط پشت لب بام  
قدت ہمت صد عارف دیک ادج جھار  
خاک سحرائے نجف جو ہر سپر عرفاء  
چشم نقش قدم آئینہ بخت بیدار  
ذرہ اس گریہ کا خورشید کو آئینہ ناز  
گرد اس دشت کی امید کو احرام بہار  
آفرینش کو ہے داں سے طلب مستی ناز  
عرض خمیازہ ایجاد ہے ہر موج غبار

دوسرے قصیدے میں وحدت کا اثبات کرتے ہوئے کثرت کی نفی کی ہے۔ اور دنیا اور علائق دنیا سے بیزاری کا اظہار کیا ہے۔ پھر ایک ساتھ متنبہ ہو کر کہتے ہیں :-

کس قدر ہرزہ سراہوں کہ عیاناً باللہ  
یک قلم خارج آداب وقار و تسکین  
نقش لا حول لکھائے خامہ ہذیاں تحریر  
یا علی عرض کراے فطرت و سواس قریب

جو قصیدے بادشاہ کی شان میں ہیں ان میں تشبیب کی ندرت۔ انداز کی شوخی اور گریز کی بے ساختگی جو یقیناً شباب فن کی غماز ہے بے تحاشا دل کو کھینچتی ہیں۔ خصوصاً تشبیب ذیل داد سے مستثنیٰ ہے :-

ہاں میر نو سنیں ہم اس کا نام  
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

اس کا اسلوب بقول صاحب شعر الہند "اردو شاعری کا سرمایہ ناز" ہے۔ غالب کے فاضل شارح و ناقد مولانا طہطاوی نے یہ کہا ہے :- "یہ قصیدہ خصوصاً اس کی تشبیب ایک کارنامہ ہے مصنف مرحوم کے کمال کا، اور زیور ہے اردو شاعری کے لئے اس زبان میں جب سے قصیدہ کوئی شروع ہوئی ہے، اس طرح کی تشبیب کم کہی گئی۔" اس کے باوجود ان کے اردو قصائد کو عام شہرت چھو نہ ہوئی۔ جس کی وجہ ان کی قلت تعداد اور روش عام سے دوری معلوم ہوتی ہے۔ غالب کے ہمعصر مومن ہیں غالب کی سی جامعیت اور آفاقیت تو نہیں۔ لیکن پھر بھی بعض ادھات میں وہ ان کے ہمسر بلکہ ایک حد تک برتر ہو کر ہیں۔ دونوں فارسی کے شاعر

لہ مومن کے بارے میں راقم نے اپنی شرح قصائد مومن۔ نیز شرح دیوان مومن اور اپنے بعض مکتوبہ معانی میں سے اقتباسات لئے ہیں۔



غلامی ادیب کے مہربان سے باخبر۔ دونوں فارسی شاعر کے استاد۔ اور اردو شاعری کے مایہ ناز ہیں۔ دونوں نزاکت خیال کے مایہ ناز۔ اور دھڑلے سے بیزار ہیں اور غالب بقول خود رنگ بیکر کی طرف مائل ہیں۔

(۱) موتی صاحب طرز ہیں۔ اور غالب بقول خود رنگ بیکر کی طرف مائل ہیں۔

(۲) موتی نازک خیالی ہیں مرزا غالب سے بھی سبقت لے گئے ہیں (عالمی)

(۳) انھوں نے غزل کو تغزل ہی میں محدود رکھا۔ تصوف یا فلسفہ کا سہارا نہ لیا۔

(۴) ان کا کلام تمام اصناف شعر پر حاوی ہے۔

(۵) ان کے یہاں مذہبی قصائد بالترتیب حمد۔ نعت اور ضغائنہ راشدین کی منقبت میں ملتے ہیں۔

(۶) موتی نے اہل دنیا کی مدح سے اپنے قلم کو محفوظ نہیں کیا۔ صرف ایک قصیدہ معذرت نواب ٹونگ سے اور دو سر قصیدہ شکر راجا جیت سنگھ سے متعلق ہے۔ وہ بھی صلہ کی توقع میں نہیں۔

ہم ان کے اردو قصائد کی خصوصیات کے بارے میں یہاں چند حقائق پیش کرنا چاہتے ہیں۔ جس زمانے میں ان کی شاعری کا شباب تھا مغربی استعمار کے قدم ملک میں جم گئے تھے اور حکومت منلیہ کی شیخ ٹنڈا کرکھل ہونے والی تھی۔ اگرچہ ملک کا بڑا حصہ انگریزوں کے زیر نگیں تھا۔ تاہم دکن سے دہلی تک مرہٹے اور پنجاب میں سنگھ برسر اقتدار تھے۔ نظام مملکت میں ہر طرف ابتری اور ہڈا لنگھی کا عالم تھا۔ ملت اسلامیہ سب سے زیادہ اس آشوب کا شکار تھی۔ جس کے سامنے نہ کوئی مفہد زندہ تھا نہ رہنمائی کے لئے کوئی قائد۔ سیاسی بد نظمی کے علاوہ سماج میں بیزاروں، مشرکانہ اور مسرفانہ رسوم رائج تھیں جن کا اثر مدرسہ و خانقاہ تک پہنچ چکا تھا۔ ان مفاسد کے انہاد کی طرف سے وہ تحریک جہاد و جدوجہد میں آئی جس کے بہرہ حضرت سید احمد رائے بہر پوری اور جس کے داعی مولوی محمد اسماعیل دہلوی تھے۔ یہ نہ تھا کہ اس وقت ہندوستان یا دہلی علماء و مشائخ سے خالی ہو۔ بلکہ سچ پوچھئے تو دہلی میں اس وقت ہر علم و فن کے ایسے کاملی جمع ہو گئے جن کی مثال پھر چشم فلک نے نہیں دیکھی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وقت کا مجاہد اور صاحب عزیت ایک ہی ہوتا ہے۔

غرض یہ کہ موتی صاحب میں موتی نے آنکھ کھولی اور تعلیم و تربیت پائی۔ چنانچہ جب تحریک جہاد شروع ہوئی تو انھوں نے خود بھی سید صاحب سے بیعت کر لی۔ اگرچہ ان کو عملاً شرکت جہاد کا شرف نہیں ملا۔ لیکن ان کی ہمدردی اس سے پرستور قائم رہی۔ ایک طرف ان کی قائدانہ خوشامالی اور طبیعت کی تہی اور دوسری طرف شاہ عبدالعزیز کا فیضان اور سید صاحب سے بیعت۔ یہ دو متضاد عناصر تھے جو ان کی فزائی اور شاعری میں بدولت رنگ بدوش بدوش کام کرتے رہے۔ بااثر غازی رجائات کی جیت ہوئی۔ تاہم اس کشمکش کا کچھ نہ کچھ اثر ان کے یہاں ہر زمانے میں عیاں ہے۔ اس قسم کے اشعار :-

مکین میں ہے موتی وہ کافر صنم  
میں اب پاس پائی دیں ہر چکی  
چل کے گئے ہیں سجدہ کر موتی  
چھوڑا اس بت کے آستانے کو

یہ اس کشمکش کے غماز ہیں۔ ان کے کلام میں بکثرت ہیں۔

جب غزلیات میں یہ رنگ جھلکتا ہے تو قصائد میں بدرجہ اولی نمایاں ہونا چاہئے اور یہی ہوا۔ ان کے فارسی اور اردو قصائد اولیٰ آج تک جذبات قلبی اور احساسات ذوقی کے ترجمان ہیں۔ چھوٹی خوشامد اور حسنو علی شاعری کا پتہ نہیں۔ اس کے ساتھ شعری محاسن اور فنی لوازم بھی بحد کمال ملتے ہیں۔ اردو کلیات میں جیسا عرض کیا گیا سات قصیدے حمد۔ نعت اور منقبت میں ہیں۔ دو امرائے وقت



کی شان میں۔ میں میں سے ایک میں اپنے پر بھائی نواب ٹونک کی دعوت پر ٹونک نہ جانے کی معذرت اور دوسرے میں راجہ پشیانہ کے عہد کا شکر یہ ہے۔ آج جبکہ ہر شخص لاشہ حریت سے سرشار ہے اور قصیدہ نگاری کا افادی پہلو بھی منقود۔ اگر کوئی خودداری کی وضع کو نباہے جائے تو تعجب نہیں۔ مگر قدرے پہلے جبکہ تیمور کا وارث تخت دہلی پر متمکن تھا۔ اور ذوق تو ذوق۔ غالب ساغیور شخص بھی بادشاہ اور امرائے عصر کی چاہلو سی پر مجبور تھا۔ مومن کی یہ خودداری محل حیرت ہے۔ یہ پنج ہے کردہ دیا کے دھارے کو موڑنے پر قادر نہ تھے۔ مگر اس کے ساتھ ہی جانا بھی ان کی طبیعت کو گوارا نہ تھا۔ وہ جانتے تھے کہ حیات جاوداں اندر ستیزا ست۔ ان کی قومی حیرت اور ملی غیرت ہی کا تقاضا تھا کہ انھوں نے فارسی کے نعتیہ قصیدے میں یوں استغناء کیا۔

ایں عیسویاں بلب رماندند جان من و جان آفرینش  
نہ کشود گرد ز کار و فرسود ناخن کر بنان آفرینش  
تا چند بہ خواب ناز باشی... فارغ ز فغان آفرینش  
برخیز کہ شور کفر بر خاست اسے فتنہ نشان آفرینش

اور مثنوی جہاد یہ میں صاف صاف کہا :-

الہی مجھے بھی شہادت نصیب یہ افضل سے افضل عبادت نصیب  
یہ دعوت ہو مقبول درگاہ میں مری جاں فدا ہو تری راہ میں  
میں گنج شہیدان میں مکرر ہوں اسی فوج کے ساتھ محشور ہوں

اورد نصائد میں یہ خیالات تو نہیں۔ تاہم حسن عقیدت اور جوش اخلاص کی افراط ہے۔ گویا عقیدت کا سمندر ہے کہ لہریں مار رہا ہے۔ ان کو سودا اور ذوق سے نسبت دینا صحیح نہیں۔ کیونکہ وہ (مومن) خود ایک جداگانہ دبستان فکر ہیں۔ غالب سے ضرور ان کو یک گوئے نسبت ہے۔ لیکن غالب کے قصائد میں نادر خیالات کی فراوانی اور انداز بیان کی صفائی نسبت کم ہے۔

مومن کے عیدوں کی تشبیب عموماً نادر اور دلکش ہوتی ہے۔ اکثر تشبیب میں تغزل کی شان نظر آتی ہے۔ یہ ہنر ہو یا عیب ان کے اکثر قصائد میں موجود ہے۔ مثلاً ایک قصیدے میں لکھتے ہیں :- (منقبت حضرت عمر)

دل اب کی بار ہوا ایسی بے جگہ مائل کہ جان کو بھی ٹھکانے لگا رکھے گا دل  
دوسرے کا آغاز یوں ہے۔ (قصیدہ در منقبت حضرت عثمان)

نیکنامی نہ سہی مجھ کو ہے تم سے سروکار چھوڑ دوں آج دغا گر ہو دغا سے ہزار  
ایک اور قصیدے کی تشبیب ملاحظہ ہو۔ (منقبت امام حسن)

چاہتا خلق کو صہبا و عنم سے محسروم ایسی نیست پہ بہشت آپ کو داغظ معلوم

اسی کے ساتھ ہر قصیدے میں تعلیٰ اور نازانے کی ناقدی کا بیان اس زور و شکوہ سے کیا ہے کہ عرق کا دھوکا ہوتا ہے۔ مثلاً :-

قہر افلاک عقل و دانش ہوں نظر تو ہے مری درخشانی  
وہ خرد مند ہوں، کہے ہے مجھ عقل اول حکیم لامانی  
میں روش دان حکم بر جیسی میں ادا ہم سیر کیوانی  
آئینہ ہے صفا سے دل میرا کیا ہوا اگر نہیں ہے حیرانی



سائے میری ترن بانی کے  
میرے ربط کلام کو پہنچے  
میرے گوہر تمام ناسفتہ  
لطف الکن حدیث سبحانی  
نثر سعدی نہ نظم سلمان  
میرے یا قوت سے بخشانی

یہ قصیدہ سرتا پالطاف ادا اور مفاسے بیان کا شاہکار ہے۔ گریز میں کہیں کہیں آدرد کارنگ ضرور ہے۔ مثلاً منقبت حضرت عثمان میں :-

اے صنم چاہئے مومن کی فرست صذر  
یا حضرت امام کے قصیدے میں :-

ہزار رنگی نے تری قتل کیا ہے ظالم  
مرح کا جوش و خروش بھی دیدنی ہے۔ حضرت ابوبکر صدیق کی تعریف میں فرماتے ہیں :-

ذکر میں اس کی جو دیہیم کے  
خاک ہزار اس گلی کا ڈالے ہے  
ہم بہا اس کی درفشانی سے  
خلق ایسا کہ ذکر میں اس کے  
دم بھرے اسکی کوئے دکش کا  
مبتدا ایک ہے، ہزار و خبر  
خاک مذکور گنجی قساروں پر  
تار اشک یتیم و سلک گہر  
بھولے عاشق حکایت دلبر  
بارغ جنت میں بھی نسیم سحر

مرح حاضر میں لکھتے ہیں :-

اے مسجدا دم رواں پرور  
گرمی التفات سے تیری  
ہے سراپا تو ہر تریاق  
زندگی بخش دین پیغمبر  
خشک ہو عاصیوں کا دامن تر  
بکھر کو کیا نیش مارے ہو ضرور

حضرت علی مرتضیٰ کی منقبت میں یوں رقمطراز ہیں :-

جو ہر ترے مخالفت مجروح میں نہیں  
منکر تری امامت حق کے ہیں گرم جنگ  
کوئی کرے نہ گرمی روزہ لشور میں  
ہر بار کیوں نہ ہو تری تلوار تیز تر  
سیف و قلم ہیں دونوں ستوں کفر دین کے  
غازی ہے تو شہید ہے تو تیرے دم سے ہے  
کوئی منکر ہی کہ وہ ہے قدر دین تیغ  
درکار ہے دھوکہ کو جواب رواں تیغ  
بسل پہ تیرے سایہ منکر سائبان تیغ  
دشمن کی ہے قسادت قلبی فسان تیغ  
حیراں ہوں باب علم کہوں یا جہان تیغ  
سرگرم جلوہ فصل بہار و خزان تیغ

اب مضمون کا بھی اختتام قریب ہے۔ قصیدے کے خاتمے کے اشعار بھی دیکھتے جائیے۔

موتن اب کر دعا کہ مستا ہے  
جب تلک گردش سپر ہے ہے  
تیری تقریر گوش دل سے اثر  
انتساب حدوٹ نیکی و شرف



تیرے احباب نیک بخت مدام تیرے اعدا ہمیشہ نال اختر

قصیدے کو اظہار کمال کا ذریعہ سمجھا جاتا ہے چونکہ مومن کو متعدد علوم میں یدِ طولی حاصل تھا۔ اس لئے ان کے قصیدوں میں علمی الفاظ و اصطلاحات کا آنا ناگزیر تھا۔ مثلاً شکلِ عروس - صراحیِ اکیسوس - رلاؤس - افیوس - کیلوس - گلِ شاموس اصل السوس - ادا فیوس - یمن غموس - جالینوس - بطیموس - دعائے بدریطوس - علی ہذا مدخلِ ظل - تخریجِ ظل - تجد و امثال تریح و تقابل - وغیرہا - تفسیرات یا آیات و احادیث کی طرہ اشارات بھی اکثر جگہ ملتے ہیں - نیز ان کے یہاں بکثرت فارسی کی دیکش تراکیب اور لطیف بندشیں ہیں جو ان کے مجتہدانہ اختراع کا نتیجہ ہیں -

امورِ بالا کی روشنی میں بلا خوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ مومن نے قصیدے کو جھوٹی خوشامد اور بجا مدح سے پاک رکھ کر اس کے صحیح مصرت میں استعمال کیا اور قصیدہ نگاری کے تمام لوازم کو نہایت کامیابی سے نبایا - درحقیقت یہ چاروں باکمال (سودا - ذوق - غالب - مومن) قصیدے کے ایوان کے چار ستون ہیں اور ان میں سے کسی کو بھی نظر انداز کر دینا ہمارے لئے غیر ممکن ہے -

# نقشِ کراچی

## اردو ادب کا ڈائجسٹ

○ اگر آپ یہ معلوم کرنا چاہتے ہیں کہ اردو ادب میں کیا کچھ لکھا جا رہا ہے ؟  
تو ماہنامہ نقشِ کراچی کی ہر اشاعت اس کا جواب ہے -

○ نقش، کا نام بہترین انتخاب کی ضمانت ہے -

○ نقش، ہر ماہ معیاری ادبی رسائل سے انتخاب پیش کرتا ہے -

○ نقش، کو پاک و ہند کے تمام عظیم فن کاروں کا تعاون حاصل ہے -

قیمت فی شمارہ :- ایک روپیہ پچاس پیسے - سالانہ پندرہ روپے

نقشِ جنگِ منبر (رسولِ اکرم کے زمانے کی جنگوں سے لیکر پاک و بھارت ۱۹۶۷ء تک کی ایک دستاویز - قیمت - چھ روپے)

نقشِ خواتین افسانہ منبر کا دوسرا ایڈیشن - قیمت - تین روپے

منبر ماہنامہ نقش - کاشانہ اردو - ۲ اکبر روڈ - صدر کراچی

فون ۷۰۱۵۶

پوسٹ بکس ۷۳۰۷



# اردو قصیدہ و مثنوی کی تنقید پر ایک نظر

(ڈاکٹر ابواللیث صدیقی)

قصائد پر تنقید کے سلسلے میں پروفیسر کلیم الدین احمد صاحب کا پہلا فقرہ یہ ہے: "قصیدہ اپنی دشواری کی وجہ سے ہر دلعزیز ہونے لگا۔" اسے غالباً اس بناء پر قائم کی ہے کہ انھوں نے میٹر، سوڈا، ذوق اور امیر بینائی کے چند قصیدوں کو اپنے سامنے رکھا ہے۔ لیکن اردو قصیدہ گوئی کا دفتر بہت بڑا ہے۔ قدیم شعرائے دکن کے اردو قصائد سے کلیم صاحب کی بے اختیائی کا جو ذریعہ ہو سکتا ہے کہ۔ یہ قصیدے عام طور پر دستیاب نہیں ہوئے۔ لیکن ہر حال میں وہ موجود اور ان میں سے اکثر کے لکھے دے بڑے پائے کے شاعر گزرتے ہیں۔ قصیدے کی ہر دلعزیزی کا ثبوت اس سے زیادہ اور کیا ہو گا کہ تقریباً ہر بڑے شاعر نے اس پر طبع آزمائی کی ہے۔ دلی، سوڈا، میٹر، میر حسن، مصحفی، انشا، جرات، ناسخ، آتش، رشک، غالب، مولن، ذوق، امیر، امیر، میٹر، جلال، تسلیم، داغ، عزیز، شائب، آرزو، مصحفی اور حلیل مختلف زمانوں کے سربراہانہ شعراء ہیں اور ان میں سے ہر ایک کے یہاں بکثرت قصیدے موجود ہیں اور اپنے موضوع کے اعتبار سے مختلف النوع ہیں۔ بعض قصیدے سلاطین، امراء، دولت کی تعریف میں ہیں۔ بعض بزرگوں، اماموں، اور پیشوایان دین کی ہیں۔ بعض خاص تقریروں پر ہیں۔ اسلوب بیان کے اعتبار سے بھی مختلف رنگ کے قصیدے موجود ہیں۔ میٹر کے قصائد میں وہ دھوم دھام اور بلند آہنگی نہیں جو سوڈا کے یہاں ہے۔ ذوق کے یہاں تخیل کی بندی اور علمیت کا اظہار زیادہ ہے۔ میر حسن کے قصیدے غزل کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں، انشا اور مصحفی کے قصیدے میں زور بیان ہے تو عزیز، مٹھنوی کے یہاں فطرت شان و شوکت کے پہلو پہ پہلو گہرے جذبات، عقیدت و ارادت بھی موجود ہیں۔ غرض کیا اعتبار مضمون اور کیا باعتبار اسلوب بیان ہر طرح کا قصیدہ اردو شاعری میں مل جائے گا۔

اگر کلیم صاحب یہ کہتے کہ غزل کے مقابلے میں شعراء نے قصیدہ کی طرف توجہ کم کی، تو صحیح ہوتا۔ لیکن اس کی وجہ بھی قصیدہ کی دشواری نہیں، کیونکہ قصیدے سے زیادہ دشواری تو اس رنگ کی غزلیں کہنا ہے جو عرصہ تک اردو میں عام رہا۔

قصیدہ کی ترقی خاص اسباب کی بناء پر نہ ہو سکی۔ قصیدہ کے فروغ کی دو ہی صورتیں تھیں۔ خاص عقیدت و ارادت جن کا حشر و معذبہ ہی جذبات ہیں۔ یا درباروں کی سرپرستی، آخر الذکر قسم کے قصیدہ گو درحقیقت قصیدہ گو ہیں، لیکن جن کے درباروں سے یہ لوگ وابستہ تھے، وہ اردو کی ابتدائی نشوونما کے عہد میں فارسی کے دلدازہ تھے اور چونکہ دکن اور دہلی کے سلاطین و امراء کا تعلق براہ راست ایران سے تھا، اس لئے ان کے درباروں میں فارسی شاعری کی قصہ جوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب ایران میں انقلاب کی آہٹیں چنے لگیں تو فارسی شعراء نے ہندوستانی امراء کے درباروں میں پناہ لی۔ ظہوری، عرقی، طالب دہلی، کلیم، صاحب۔ سب



نہیں پھوٹے پھٹے، ان کے فارسی قصائد بڑی شان و شوکت کے ہوتے تھے۔ یہاں اردو کا رنگ کیا جاتا۔ چنانچہ درباری رنگ و کچھ کر شعراء نے فارسی میں قصیدے کہنے شروع کئے یہی وجہ ہے کہ بہت بعد مثلاً غالب کے قصیدے فارسی میں اردو سے زیادہ ادرہتر ہیں۔

علامہ ازیں اس مسئلے پر ایک اور زاویہ سے نظر ڈالنا ضروری ہے۔ جن قصیدہ گو شعراء (میر، سودا، ذوق) کا ذکر کلیم صاحب نے کیا ہے وہ سب اس عہد کی پیداوار ہیں۔ جب معاشی فارغ البالی، الطینان دولت کی فراوانی سب مفقود تھی، جو دولت اور امارت، سودا یا ذوق نے آنکھ کھول کر دیکھی وہ کیا دولت اور کیا امارت تھی۔ یہ لوگ جہانگیر یا شاہجہاں کے عہد میں ہوتے تو واقعی دولت اور امارت کو دیکھتے اور سمجھتے۔ ذوق بہادر شاہ ظفر کے متوسلین میں تھے۔ جو خود فرنگیوں کے پنشن خوار تھے۔ ان بیچارے کے پاس اتنی دولت کہاں تھی کہ آپ اور اپنے اہل کو مغربی شان و شوکت سے رکھ سکیں گے۔ نہ وہ قصیدہ گو شعراء کا منہ موتیوں سے بھر سکتے تھے اور نہ ان کو سونے میں تول سکتے تھے۔ ان کی بخشش و عطا اوس کے چند قطروں سے زیادہ نہ تھی۔ جس سے قصیدہ گو شعراء کی تشنگی کا میراب ہونا ممکن ہی نہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں اردو شعراء قصیدہ گوئی کے بجائے بالعموم دیگر اصناف سخن کی طرف متوجہ ہوئے۔

ایک بات یہ بھی قابل غور ہے کہ قصیدہ کی حیثیت شاعری میں کیا ہے؟ کیا قصیدہ گوئی کے جذبات عشق و محبت یا جذبات یاس و الم کی طرح ہمہ گیر ہیں۔ ہزاروں انسانوں میں سے کتنے انسان ایسے نکلیں گے۔ جن میں خوں سوال پائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے ان کی قصیدہ و چند فی صدی سے زیادہ نہ ہوگی۔ قصیدہ ایسے ہی لوگوں کی طبیعت سے مناسبت رکھتا ہے۔ اس لئے اس کے نمونے شاعری میں بہت کم اہمیت رکھتے ہیں۔ بالخصوص ہندوستان میں جہاں مدح و ستائش کے واقعات رسمی صورت چند ہی نکلتے۔

قصیدہ کی زبان کے متعلق کلیم صاحب لکھتے ہیں۔ اکثر قصیدہ کی رفعت کے خیال سے غیر معمولی اور غریب مانوس قوافی کا انتخاب ہوتا ہے۔ بعض الفاظ قوافیے ہوتے ہیں جو کسی معمولی استعداد والے شخص کی سمجھ میں نہیں آسکتے۔ چنانچہ سودا کے قصیدہ لامیہ میں سے کلیم صاحب نے یہ چند الفاظ بطور نمونہ نقل کئے ہیں۔ مستاصل، بیل، کھل، منقل، احوال، اقل، خرد، ذلل، پشکل، لایخل۔ ممکن ہے کلیم صاحب کو ان الفاظ کے سمجھنے میں دقت ہوئی ہو، لیکن یہ سب عربی فارسی کے معمولی الفاظ ہیں، ان میں کوئی لفظ غریب یا غیر معمولی نہیں۔ بالخصوص ایسی صورت میں کہ سودا کے زمانے میں عربی فارسی کی تعلیم عام تھی۔ اور عوام بھی ان الفاظ کو بولتے اور سمجھتے تھے۔ لیکن اب کہ فارسی اور عربی کی تعلیم کا رواج اٹھ گیا ہے۔ اگر یہ چند الفاظ ایک انگریزی دان کو غریب مانوس معلوم ہوتے ہیں تو اس کی ذمہ داری خود اس پر ہے نہ کہ شاعر پر۔

آگے چل کر کلیم صاحب لکھتے ہیں کہ "قصیدوں میں صرف عربی فارسی کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ لیکن یہ صحیح نہیں سودا اور انشا کے قصیدوں میں کتنے الفاظ ٹھٹھ ہندی کے ہیں۔ محسن کا مشہور قصیدہ ہے۔

"سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل"

اس میں نہ صرف یہ کہ پس منظر اور فضا ہندوستانی ہے۔ بلکہ بکثرت ہندی الفاظ اور محاورات استعمال ہوئے ہیں لیکن کلیم صاحب نے محسن کا ذکر اس حیثیت سے اپنی کتاب میں نہیں کیا ہے۔

قصیدے کی ساخت میں کلیم صاحب لکھتے ہیں کہ "اشعار کی ترتیب بھی ناقص ہے" سمجھ میں نہیں آتا کہ شاعر کے دماغ



کو ایک میکائیلی مشین اور اس کے اشعار کو میکائیلی مشین کی بے جان پیداوار کس طرح سمجھ دیا جائے شعر کی بنیاد دراصل شاعر کے خیال یا جذبہ پر ہوتی ہے۔ جب خیالات اور جذبات میکائیلی یا منطقی گرفت میں نہیں آسکتے تو شعر کس طرح تسلسل اور ربط کے منطقی سلسلہ میں نظر آسکتا ہے۔

آگے چل کر کلیم صاحب رقمطراز ہیں کہ۔ ممدوح شاہ دوزیر ہو یا کوئی بزرگ مدح میں ایک ہی انداز اختیار کیا جاتا ہے۔ اسلئے شاعر ادب معیار پر دو قسم کے قصیدے کا ایک ہے۔ اردو معیار پر اردو سے نہیں اترتے؟ شاعرانہ معیار سے معلوم نہیں فاضل ناقد کا مقصد کیا ہے۔ یہ بات ہر شخص جانتا ہے کہ قصیدہ اردو میں فارسی اور عربی کی وساطت سے آیا۔ اب اگر کسی قصیدہ کے حسن و قبح کو پرکھنا ہو تو اسی معیار پر جانچنا چاہئے۔ اس میں سادگی، سلاست، اصلیت، اور حقیقت نگاری کی تلاش نہ ممکن ہے نہ موزوں قصیدہ کا حسن سادگی کی بجائے، فصاحت، سلاست کی بجائے غلوئے تخیل اور اصلیت کی بجائے زور مبالغہ ہے۔ قصیدے پر کلیم صاحب کی تنقید ان الفاظ پر ختم ہوتی ہے۔

قصیدے میں اگر حقیقی شاعری کی گنجائش تھی تو وہ پہلے حقہ میں جس میں شاعر مشاہدہ عالم داخلی محسوسات، بلند اخلاقی یا فلسفیانہ مضامین پر طبع آزمائی کر سکتا تھا۔ اس حقہ میں ایک مستقل و مکمل نظم موزوں ہو سکتی تھی۔ لیکن شعراء نے اس میں فارسی کا تتبع کیا۔

قصیدے کی تشبیہ کے مضامین کی تشریح کے لئے ایک دفتر درکار ہے۔ لیکن کلیم صاحب جن موضوعات کو ایک ایک کر کے گناتے ہیں۔ وہ کسی نہ کسی شاعر کے کسی نہ کسی قصیدہ کی تشبیہ میں ضرور موجود ہیں۔ یہ بات عام طور پر مشہور ہے کہ تشبیہ میں ذکر شباب، ذکر بہار، یا ذکر شاہد و شراب کے علاوہ اور مضامین بھی نظم کئے گئے ہیں۔ اور یہ سب چیزیں جن کا اسکان کلیم صاحب کو بھی نظر آتا ہے دراصل موجود ہیں۔ خود سودا کے قصیدوں میں مشاہدہ عالم داخلی محسوسات اور بلند اخلاقی مضامین کی کمی نہیں۔

قصیدہ کے بعد جو کے سلسلہ میں کلیم صاحب سودا کو پیش نظر رکھتے ہیں کہ۔ کاش سودا کا مذاق اعلیٰ پیمانے کا ہوتا تو وہ ایک بلند پایہ جو گو کا مشہور حاصل کرتے۔ مطلب یہ جو اگر سودا اپنی بہت مذاق کی بدولت ایک بلند پایہ جو گو کا مرتبہ حاصل نہیں کر سکے معلوم نہیں کسی کے مذاق کو اپنے معیار پر پرکھنا مناسب بھی ہے یا نہیں۔ ہمیں سودا کے زمانے اور اس کے ماحول کو فراموش نہیں کرنا چاہئے۔ اس عہد کے مذاق کا اندازہ مشنویوں اور داستانوں کے مدح و مضامین سے بخوبی ہو سکتا ہے۔ جن چیزوں کو ہم آج فحش اور مبتذل سمجھتے ہیں وہ اس عہد کے ثقات کی مجالس میں پڑھی اور سُنی جاتی تھیں۔

سودا کی جویات کے سلسلہ میں کلیم صاحب ایک نکتہ یہ بیان کرتے ہیں کہ۔ سودا جو میں فارسی کی تقلید نہیں کرتے۔ یہ صحیح ہے کہ سودا قصیدے اور جو دونوں میں اپنی ایجاد سے کام لیتے ہیں۔ لیکن فارسی کی مثالیں دونوں موقعوں پر ان کے سامنے ہوتی ہیں، جو میں بالخصوص وہ انہی کو سامنے رکھتے ہیں۔ علاوہ اور جویات کے قصیدہ تضحیک روزگار میں گھوڑے کا تخیل انہی کی یاد دلاتا ہے جس نے گھوڑے کی تعریف میں لکھا تھا۔ کہ وہ ایسا تیز رفتار تھا۔ جو ایک ہی شب میں شہر عدم تک جا پہنچتا۔

قصیدہ اور جو پر اس عام تبصرہ کے بعد کلیم صاحب سودا اور ذوق پر مفصل بحث کرتے ہیں سودا پر ان کی تنقید کا خلاصہ یہ ہے (۱) سودا کے قصائد میں غایت تنوع ہے (۲) سودا کے (ایک بہار یا تشبیہ کے) ان چند اشعار سے بہار کی رنگینی اور فراوانی کا اندازہ ملتا ہے۔ لیکن سودا کے سب اشعار پڑھنے سے یہ لفظ و لہجہ جو ملتا ہے تو محض فراوانی کا بہرہ فکر



ذہن نشین ہوتا ہے (۳) اردو شعرا تمام کا خیال نہیں رکھتے (۴) تاہم سودا کے چند اشعار مجاذب نظر ہیں۔

اس بحث میں ہمیں صرف ایک مقام پر کلیم صاحب سے اختلاف ہے۔ جہاں وہ سودا کی بہاریہ تشبیہ میں "صفت فراوانی" کی شکایت کرتے ہیں۔ حالانکہ شکایت کا موقع نہیں، سودا خود صفت فراوانی کی کیفیت میں گرا چاہتا ہے۔ چنانچہ وہ خود ہی اپنی تفصیل کہیں انصاف ختم کر کے ہیں۔ تاکہ کیا شرح کروں میں کہ بقول عربی اخلر از فیض ہوا سبز شود در منقل

اس کے بعد ذوق کے چند قصیدوں کا ذکر ہے اور کلیم صاحب نے ذوق و سودا کا موازنہ کر کے آخر الذکر کی ترجیح ثابت کی ہے۔ اور یہی بحث شعر الہند اور گل رعنا میں بھی پائی جاتی ہے۔

قصیدہ گوئی کے باب میں محسن کا کوردی کو نظر انداز کر کے بڑا ظلم کیا ہے، محسن کے کلام کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا۔ کہ اردو اور فارسی دونوں زبانوں کے قصیدوں میں ان کا مثل اور کہیں نظر نہیں آتا۔ اُن پر فارسی کی تقلید کا الزام نہیں لگایا جاسکتا۔ اس میں خلوص بھی ملتا ہے۔ اور شاعرانہ حسن بھی جو قصیدہ میں بالعموم نہیں ملتا۔ اردو قصیدہ گوئی کا بیان بغیر محسن کا کوردی کے ذکر کے ناتمام ہے۔

غزل اور قصیدہ کے بعد کلیم صاحب نے غنوی پر تبصرہ کیا ہے۔ اس تنقید کے پہلے ہی صفحے میں غنوی کے متعلق چند اہم بیانات ملتے ہیں (۱) اردو شعرا کا تخیل تو وسعت سے پریشان ہوتا ہے۔ ان کا دل کشادگی کے نام سے دھڑکنے لگتا ہے۔ ان کا دماغ تھکی ہی میں سرور رہتا ہے (۲) غنوی میں بھی فارسی اور ان دجور کا اتباع کیا (۳) مضامین میں چند محدود قصوں پر اکتفا کی، اتنی بھی اردو شعرا کے تخیل میں قدرت نہیں کہ وہ نئے افسانے ایجاد کر سکیں۔

ان پر سرسری نظر ڈالنے سے ہی معلوم ہو جاتا ہے۔ کہ کلیم صاحب نے اردو شاعری کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے۔ وسعت اور کشادگی کی تلاش یا تو معنوں میں ہوگی یا بیان میں، سو جہاں تک شاعری کے مضامین کا تعلق ہے۔ حیات انسانی کا کوئی پہلو اور وسیع کائنات کا کوئی حصہ مشکل سے ایسا ملے گا جہاں اردو شعرا کے تخیل کی رسائی نہ ہو اور عشقیہ جذبات کی کثرت تو ظہور میں ہے، سیکڑوں دوادین موجود ہیں جن میں مفکرانہ، حکیمانہ، متفوقانہ، یا عارفانہ اور اخلاقی مضامین کی بھی کمی نہیں۔ قصیدوں، غنویوں، قطعوں اور مرثیوں میں انسانی زندگی کے بعض دوسرے پہلو نمایاں کئے جاتے ہیں۔ اردو شعرا نے ان تمام مضامین کی طرف توجہ کی ہے۔ مثلاً فطرت کی ترجمانی جواب انگریزی شاعری کے اثرات میں شمار ہوتی ہے۔ پہلے سے موجود تھی۔ غنویوں اور مرثیوں میں ان مناظر کو مستقل حیثیت حاصل ہے۔ سیاسی اور قومی شاعری کا وجود البتہ متقدمین کے یہاں نہیں ملتا۔ لیکن اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ اردو شعرا کا تخیل وسعت سے گھبراتا ہے۔ بلکہ ملک میں سیاسی اور قومی تحریکوں کا آغاز بہت بعد میں ہوا اور اس کے ساتھ ہی شعرا نے اس طرف بھی توجہ کی چنانچہ آزاد۔ حالی۔ اکبر اور ان کے معاصرین کا کلام اس رجحان کا آئینہ دار ہے۔ اردو شاعری فطرتاً وسعت پسند ہے اور یہ درستہ اس کو اپنی اصل یعنی اردو زبان میں ملتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اردو شاعری نے فارسی شاعری کی گود میں آنکھ کھولی۔ اس لئے قدرتی طور پر فارسی کے خیالات نے اس پر اثر ڈالا۔ لیکن بعد میں خالص ہندوستانی عناصر بھی اس میں شامل ہونے لگے اور ان دونوں عناصر کا کچھ حل مولانا آزاد نے آپ حیات میں لکھا ہے۔ اس کے بعد جب اہل مغرب سے تعلقات استوار ہوئے تو مغربی شاعری کے خیالات کو بھی اپنی شاعری میں جگہ دی۔ چنانچہ کرنی بار اچلے والے لاہور کے مشاعرہ سے اردو شاعری اور شعرا نے جو اثر قبول کیا، وہ عام طور پر معلوم ہے خود ہمارے زمانہ میں اردو شاعری نے نئے موضوعات اور مضامین کو جس فراخ دلی سے قبول کیا ہے۔ وہ اس پر دلیل ہے کہ ہر عہد



اردو زمانہ میں اردو شاعر اپنے مضامین میں اضافہ کرنے کے لئے نہ صرف تیار بلکہ کوشاں رہے ہیں۔

دستِ ادب تنگی کا دوسرا پہلو بیان سے متعلق ہو سکتا ہے۔ ابتدائی دور میں دنیا کی کسی زبان میں دستِ ادب گہری کے نمونے نہیں ملتے۔ الفاظ کا سرمایہ محدود ہوتا ہے۔ اس سبب میں پختگی نہیں ہوتی، لیکن رفتہ رفتہ ہر چیز نکھرنے لگتی ہے، یہی حال اردو کا ہے، بالکل ابتدائی دور میں ہر چیز الجھی ہوئی تھی، کہیں رفتہ رفتہ وضاحت ہونے لگتی پہلے فارسی کا رنگ غالب تھا۔ رفتہ رفتہ یہ رنگ اڑنے لگا۔ سادگی و سلاست کا آغاز ہوا۔ انگریزی کا عمل دخل ہوا تو اس کی صاف گوئی بھی اردو میں آگئی، غرض باعتبار بیان بھی یہ کسی طرح نہیں کہا جاسکتا کہ اردو شاعر کا تخیل دست سے گھبراتا ہے اور اسے تنگی ہی پسند ہے۔

یہ کہنا بالکل صحیح نہیں کہ ثنوی میں صرف فارسی کے بجز اور اوزان کا اتباع کیا گیا، بارہ ماسہ بہت مشہور چیز ہے جو ثنوی کی طرح ایک مسلسل منظوم عشقیہ داستان ہوتی ہے۔ لیکن اس کی بحر فارسی سے علیحدہ ہے۔ اس قسم کی نظموں کو بکثرت کہانی کہا جاتا ہے۔ اس میں مختلف شعرا نے مختلف بحر میں استعمال کی ہیں۔ یہی حال ثنوی کے قصوں کا ہے۔ یہ کہنا کہ اردو ثنوی میں چند محدود قصوں پر اکتفا کی گئی۔ صحیح نہیں، ثنویوں میں اردو شعرا نے بالعموم کئی طرح کے قصے نظم کئے ہیں۔ ذاتی، دینی، تاریخی۔ ذاتی ثنویاں تعداد میں بہت ہیں۔ مثلاً سلطان محمد قلی قلع شاہ نے بھاگ متی سے اپنے عشق کی داستان لکھی ہے۔ مزاج اور رنگ آبادی کی ثنوی ان کی آپ جیتی ہے۔ اس کا ذکر انھوں نے خود اپنی ثنوی میں کر دیا ہے۔ ذاتی کی کئی ثنویاں ذاتی حالات اور واقعات سے متعلق ہیں۔ مثلاً سوت دلی ثنوی۔ تیر کی تمام ثنویوں میں ذاتی رنگ بے حد نمایاں ہے اور صرف ثنویوں کی مدد سے ان کی زندگی کے خاص خاص نقوش نمایاں کئے جاسکتے ہیں۔ تیر حسن کی ذاتی ثنویاں تعداد میں بہت ہیں۔ لیکن ان میں صرف گلزارِ ارم شائع ہوئی ہے۔ زہر عشق کے مصنف مرزا شوق کی کئی ثنویاں ذاتی ہیں۔ غرض یہ اور اس قبیل کی تمام ثنویاں ذاتی ہیں جن میں شعرا نے آپ جیتی نظم کی ہے۔ یہ ثنویاں ان عام اور رسمی موضوعات سے بالکل علیحدہ ہیں جو بقول حکیم صاحب اردو ثنویوں کے محدود قیصے ہیں۔

ظاہر ہے کہ تاریخی ثنویوں کے قصوں کو بھی محدود قصوں کی تعریف میں نہیں لایا جاسکتا، مثلاً ملک الشعرانہرقی نے علی عادل شاہ کی فتوحات کو ایک ثنوی میں نظم کیا، یا تیر نے آصف الدولہ کے شکار کے واقعات لکھے یا میر حسن کی وہ ثنوی جو "ثنوی شادی" کے عنوان سے ہے یا وہ تاریخی ثنویاں (قصر جواہر یا تہنیت عید) جو بہو بیگم کے ناظر جواب جواہر خاں کی تعریف میں لکھی گئیں۔ یہ تمام ثنویاں ایسی ہیں جن کے قصوں کو عام یا محدود یا رسمی نہیں کہا جاسکتا جہاں میں ناظرین کو کلیات سلطان محمد قلی قلع شاہ کی طرف متوجہ کر دیں گا۔ جواب طبع ہو چکا ہے اور آسانی سے دستیاب ہوتا ہے۔ اس کلیات میں بکثرت ثنویاں ہیں اور بعض کی جدت قابل تعریف ہے۔ مثلاً حسین اور خوبصورت بہزادیوں کی تعریف تو اکثر شعرا نے کی ہے۔ لیکن اس رنگین مزاج شاہزادے اور ایک برصورت اور بھونڈی شاہزادی کے ایک ثنوی لکھ دی ہے۔ کئی ثنویاں باغوں کی تعریف میں ہیں۔ بعض ثنویاں خاص خاص تقریروں اور تہواروں پر ہیں۔ مثلاً جوتی یا بستی پر عید فدیہ پر بعض ثنویاں ترکاڑیوں اور پرندوں پر ہیں اور بعض ثنویاں مکالمہ کی صورت میں ہیں۔ ان سب کے سرسری مطالعے سے واضح ہو جاتا ہے کہ اس بالکل ابتدائی دور میں بھی اردو ثنوی حکیم صاحب کے خیال کے مطابق چند محدود قصوں میں محدود نہ تھی اور اگر کبھی اردو ثنویوں کی ایک مکمل فہرست بنائی گئی اور تمام قصوں کو سامنے رکھا گیا تو معلوم ہوگا کہ ان میں کس قدر تنوع موجود ہے۔



اس کے بعد کلیم الدین احمد صاحب اردو وثنویوں کے چند عام نقائص بیان کرتے ہیں۔ پہلا نقص مبالغہ ہے مثلاً میر حسن جہاں شاہزادہ ہے نظر کے متعلق لکھتے ہیں کہ اس نے مدائی و منطقی، بیان و ادب، منقول و معقول، حکمت و قانون، ہدیت و ہندسہ، نجوم، صرف و نحو، خوشنویسی و مصوری کے کمالات حاصل کر لئے۔ کلیم صاحب اس موقع پر لکھتے ہیں۔ "اسے دیکھ کر مرزا قاسم بھی کہے گا کہ ایسے کامل جانور دنیا میں نظر نہیں آتے۔" افسوس ہے کہ کلیم صاحب نے اس جملہ میں جو انداز بیان اختیار کیا وہ ان کے منصب کے شایان شان نہیں۔ اس سے قطع نظر شاید وہ بھول گئے کہ پرانے زمانے کے امراء ایسے نہیں ہوتے تھے۔ جیسے انھوں نے آجکل دیکھے ہیں۔ یعنی جن کے یہاں دولت اور جہالت لازم و ملزوم ہیں، کیا کسی ایسے آدمی کا وجود ناممکن ہے۔ جو ان تمام علوم و فنون میں دستگاہ رکھتا ہو۔ یونان ہی میں ایک نہیں بیسیوں مثالیں اس کی مل سکتی ہیں۔ افلاطون کے مکالمات تو کلیم کی نظر سے گزرے ہوں گے۔ اور انھیں معلوم ہو گا کہ شعر و ادب حکومت و سیاست، طب و سرجری، نجوم، ہدیت، ہندسہ اور بکثرت دیگر علوم و فنون، افلاطون نے ماہرانہ بحث کی ہے۔ پھر پُرانے امراء اور سلاطین کے درباروں میں ان تمام علوم و فنون کے کاہلیں جمع ہوا کرتے تھے، بالخصوص مسلمانوں کے دربار علم پروری اور علم نوازی کے لئے مشہور تھے اور اگر ایسے ماحول میں کوئی شاہزادہ تربیت پا کر کہاں پیدا کرے تو کیا ناممکن ہے۔ مبالغہ اپنی انتہا پر بھی اگر ممکنات کی گنجائش رکھے تو شاعری میں نہ صرف جائز بلکہ مستحسن ہے۔ میر حسن نے بے شک مبالغہ سے کام لیا ہے لیکن ناممکنات سے نہیں۔

مبالغہ کے بعد کلیم صاحب کا دوسرا بڑا اعتراض فوق العادت واقعات کا رد ہونا ہے۔ لیکن ان کو معلوم ہونا چاہئے کہ دنیا کی ہر قوم اور ہر زبان کے ادب میں مافوق الفطرت عناصر موجود ہوتے ہیں۔ اب بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو جنوں اور بھوتوں کے وجود کے قائل ہیں اور جادو کے اثرات کو تسلیم کرتے ہیں۔ اب جدید تعلیم یافتہ حضرات ان لوگوں کو دقتناوسی اور ضعیف الاعتقاد کہنے لگے ہیں۔ لیکن اس میں کسی شبہ کی گنجائش نہیں کہ میر اور میر حسن کے زمانے میں سب لوگ جنوں، پریوں اور بھوتوں کے وجود کو مانتے تھے اور یہ بھی جانتے تھے کہ یہ اکثر انسانوں کی زندگی پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس لئے میر اور میر حسن نے ان کے اظہار میں اپنے دور کی صحیح اور سچی مصوری کی ہے۔ ہم انھیں اپنے زمانے کے معیار پر نہیں پرکھ سکتے۔ اسی طرح یہ کہنا کہ "جن ممالک کا یہ ذکر کرتے ہیں، وہ جغرافیہ میں کہیں نہیں ملتے۔" حدود و مصلحہ خیر بات ہے۔ میر حسن کی ثنوی جغرافیہ کے نصاب میں شامل نہیں ہے یہ صرف شاعری کا دفتر ہے۔ شاعری میں جغرافیہ "ایک نیا موضوع ہے، اور ان دونوں کو ملانا، خلط ممحٹ" ہے۔

نفس قصہ کے متعلق کلیم صاحب فرماتے ہیں۔ "نفس قصہ بہت پتلا ہوتا ہے۔" معلوم نہیں نفس قصہ کس طرح موٹا یا پتلا ہو سکتا ہے۔ اگر اس سے قصے کا محدود ہونا مراد ہے تو اس کے لئے پتلا "کا لفظ قطعاً ناموزوں ہے اور اس کا جواب سطور بالا میں ناظرین کی نظر سے گزرا۔ مجھے تسلیم کرنے میں تاہل نہیں کہ اردو کی اکثر عاشقانہ ثنویوں میں قصہ تقریباً یکساں اور آئناز و انجام ایک ہی سا ہوتا ہے، لیکن یہ تمام ثنویوں کا حال نہیں۔ بکثرت ثنویاں ایک نیا قصہ، نئی ترتیب اور انفرادی شان رکھتی ہیں۔

اسی طرح کلیم صاحب ثنوی میں کردار نگاری نہ پا کر نہایت مایوس ہوتے ہیں۔ اول تو یہ اس حد تک صحیح نہیں جس حد تک کلیم صاحب محسوس کر سکتے ہیں۔ یعنی یہ کہ کسی کی شخصیت قصہ میں مرتب نہیں ہوتی۔ میر حسن کے یہاں تین کردار ہیں۔



سلطان ایک عمر رسیدہ، ایماندار، نیک مرئیاں مریخ اور شریعت انسان ہے اولاد نہیں ہے۔ تو اسے مایوسی ہوتی ہے۔ دل دینا داری سے بھر جاتا ہے۔ بڑھاپے میں بالکل غیر متوقع طور پر اولاد اور وہ بھی ایک فرزند کی ولادت سے جو خوشی ایک باپ کو ہو سکتی ہے وہ اسے بھی حاصل ہوتی ہے اور اس خوشی کے اظہار کے لئے ایک سلطان جو کچھ کر سکتا ہے وہ کرتا ہے۔ اس کی تعلیم و تربیت میں اس کا جو فرض ہے وہ ادا کرتا ہے اور آخر میں جب وہ شاہزادہ جو اس کی امیدوں کا واحد سہارا ہے۔ قائب ہو جاتا ہے تو اس کی حالت کا تباہ ہونا میں مطابق فطرت ہے۔ یہ تمام حالات میر حسن نے شاعرانہ کمال سے بیان کئے ہیں۔ چنانچہ بادشاہ کو بھورا کر دار مکمل ہو جاتا ہے۔ یہی حال میر درد اور سرور حسن کے کردار کا ہے اور ظاہر ہے کہ میر حسن نے ان کردار کے تعین میں یقیناً زیادہ کوشش کی ہوگی۔

اس کے بعد ثنویوں میں ایک اور بڑا عیب کلیم صاحب کو۔ "عریانی" نظر آتا ہے۔ اس سلسلے میں کلیم صاحب لکھتے ہیں :-  
اکثر اس میں عریانی سے کام لیا جاتا ہے۔ آخر اور شوق اس معاملہ میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ شوق نے اثر کی پیروی کی اور عریانی میں ان سے آگے نکل گئے۔ اس میں شک نہیں کہ بیان بہت ہی صاف ہے گو یا تصویر کھینچ دی ہے۔ ہر ہر حرکت ہر ہر پیدوبلجھ کا مکمل نقشہ ہے۔۔۔۔۔۔ لیکن شوق میں عریانی ایک ذریعہ ہے حیات انسانی کی مکمل عکاسی اور عریانی ہی اصل مدعا ہے۔ اسی وجہ سے یہ تصویریں اس قدر بلند پایہ نہیں ہیں کی یہ حین ادا کی وجہ سے مستحق ہیں، شوق کا مقصد شہوانی جذبات کی تکمیل ہے یا اس کو مشتعل کرنا۔ وہ شعلہ تھیل سے اس جذبہ کو پاک نہیں کرتے۔"

اس بحث میں دو چیزیں ہیں پہلی چیز اعلیٰ ہے یعنی عریانی قابلِ غور ہے یا نہیں۔ اس نکتہ میں ناقدین کا سخت اختلاف ہے۔ لیکن اس پر زیادہ لوگ متفق ہیں۔ کہ اگر شاعر جذبات ہوس کی ترجمان کرتا ہے اور اس کی تصویریں بالکل اصل کے مطابق ہوتی ہیں تو بحیثیت ایک فنکار یا آرٹسٹ کے وہ کامیاب ہوتا ہے اور قابلِ تحسین ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہم اس کے موضوع کو پسند نہیں کرتے۔ اس سلسلہ میں شبلی لکھتے ہیں :-

۔ شاعری کا اصل مقصد طبیعت کا انبساط ہے، کسی چیز کی اصل تصویر کھینچنا خود طبیعت میں انبساط پیدا کرتا ہے (وہ اچھی ہے یا بُری اس سے بحث نہیں) مثلاً چھپکلی ایک بد صورت جانور ہے لیکن اگر ایک استاد چھپکلی کی ایک ایسی تصویر کھینچ دے کہ بال برابر فرق نہ ہو تو اس کے دیکھنے سے خواہ مخواہ لطف آئے گا۔"

کلیم صاحب خود تسلیم کرتے ہیں۔ کہ اثر و شوق کی تصویریں بالکل مکمل ہیں۔ اس لئے بحیثیت فن دونوں کا درجہ خود بخود متعین ہو جاتا ہے۔ اب رہا یہ سوال کہ ہمارے موجودہ اخلاقی معیار سے یہ مضامین پسند ہیں تو یہ مسئلہ خود بحث طلب ہے۔ اول تو اخلاق اور شاعری کا خلط ممیخت نامناسب ہے پھر اگر اخلاق اور شاعری کو یکجا دیکھنا ہی ہے تو اس کے لئے اخلاقی شاعری کے بکثرت دفتر موجود ہیں۔ اثر یا شوق کے یہاں ثنوی مولانا روم کے مضامین کی تلاش بڑی نا انصافی ہے۔ یہ چیزیں دیکھنا ہیں تو میر حسن کی مشہور ثنوی "رموز العارفین" دیکھئے۔ خود شوق کی ثنوی "زہر عشق" دیکھئے جو مخرب اخلاق سمجھی جاتی ہے۔ میر حسن کی زبان سے آخری ملاقات کے وقت ایک طویل اخلاقی وعظ ملاحظہ فرمائیے۔ اسی طرح یہ کہنا بھی صحیح نہیں کہ شوق کا مقصد ہرٹ "عریاں نگاری" ہے جن لوگوں نے شوق کی ثنویوں کا مطالعہ کیا ہے انہیں معلوم ہے کہ شوق کی ثنویوں میں اس جہد کے رنگین اختر نگر (کھنڈ) کی رنگین معاشرت کا صحیح اور مکمل نقشہ نظر ہوتا ہے۔ شوق کا اصل مقصد



اپنے ماحول کی ترجمانی تھا۔ اور بلاشبہ اس میں وہ کامیاب ہوئے ہیں۔ اب رہا یہ مسئلہ کہ خود وہ تہذیب و معاشرت جس کی عکاسی شوق نے اپنے ذمہ لی ہے فی نفسہ نہایت گندی ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ہر جمہ کی معاشرت، خاص حالات اور واقعات کا نتیجہ ہوتی ہے۔ موجودہ سوسائٹی جب تقدیر کی معاشرت پر نظر ڈالتی ہے تو پرانی تصویروں میں اسے جا بجا عریانی نظر آتی ہے لیکن تقدیر کی نظر سے دیکھئے تو موجودہ سوسائٹی کے اکثر پہلو بالکل برعکس اور شرمناک ہیں۔ حالانکہ انھیں آجکل تہذیب کی نشانی اور شرافت کا معیار سمجھا جاتا ہے۔

کلیم صاحب نے یہ کہہ کر بڑا ظلم کیا ہے کہ "شعرا ان مناظر کا ذکر نہیں کرتے۔ جن سے انکھیں بہرہ ور ہوتی ہیں۔ برسات کی رنگینی، دریا کا سکون اور اس کی روانی، ہندوستان کے سرسبز ملک کو، آبشاریں، تاریک اور خوفناک گھاٹیاں، ان کا کہیں ذکر نہیں اور اگر کہیں ہے بھی تو محض رسمی" اس پر مزید ستم ظریفی کلیم صاحب نے یہ کی ہے کہ اپنے دعوے کی تائید میں میر حسن کی سحرالبیان سے باغ کا نقشہ پیش کیا ہے۔ میر حسن نے باغ کی دو حالتوں کو نظم کیا ہے۔ ایک اس کی رونق اور شادابی کے زمانہ میں اور ایک دیرانی کے دور میں دونوں تصویریں مکمل ہیں اور پڑھنے والوں پر اثر کرتی ہیں۔

شہنوی کے طرز بیان کے متعلق کلیم صاحب لکھتے ہیں: "شہنوی میں بھی شعرا اپنی ذہانت اور جدت طرازی الفاظ پر صرف گردیتے ہیں" اس کی مثال کلیم صاحب نے نسیم کے اس بیان سے دی ہے جو اس سلسلہ میں عام طور پر دی جاتی ہے۔ یعنی گہرائی کہ چن کدھر گیا گل جھنجھلائی کہ کون دے گیا جل

اس مثال کے متعلق کلیم صاحب نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ اس میں شاعری کی تمام تر قوت الفاظ پر صرف ہو گئی ہے، لیکن یہ رنگ اردو کی تمام شہنویوں کا نہیں ہے۔ آگے چل کر کلیم صاحب اثر، میر حسن، نسیم، شوق سب کو ایک ہی جگہ گناہ دیتے ہیں اور ان کے نزدیک سب کے یہاں تکلف اور تصنع موجود ہے۔ فرق صرف کم اور زیادہ کا ہے۔ اگر باب بصیرت پر مد نظر ہے کہ میر حسن اور نسیم کا فرق صرف کم اور زیادہ کا نہیں بلکہ بنیادی ہے۔ شوق کی زبان کے متعلق یہ کہنا کہ ان کی زبان میر حسن کے پایہ تک نہیں پہنچتی، ٹھیک نہیں۔ جو کئی کلیم صاحب شوق میں پاتے ہیں وہ خامی میر حسن کے یہاں بھی موجود ہے۔ چنانچہ کلیم صاحب کو بھی آگے چل کر تسلیم کرنا پڑا ہے کہ "زبان میں یہ چیزیں خصوصاً میرا نیس نے پیدا کیں۔" شہنوی پر اس عام تبصرہ کے بعد بالتفصیل میر حسن اور نسیم کے کارناموں کا جائزہ لیا ہے اور میر حسن کی شہنوی سحرالبیان سے کی ہے مگر یہ کہنا کہ صرف سحرالبیان میر حسن کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ اپنے تذکرہ شعراء اردو میں میر حسن اپنی سب سے بہتر شہنوی "روز العارین" کو بتاتے ہیں۔

## شہاب کی سرگزشت

حضرت نیاز کا وہ عظیم الشان قصہ جو اردو زبان میں بالکل پہلی مرتبہ میرت نگاری کے اصول پر لکھا گیا ہے

قیمت ۱۰/- روپے

نگار پاکستان - ۳۲ گارڈن مارکیٹ - کراچی



# سودا اور ذوق

(بحیثیت قصیدہ نگار)

(ڈاکٹر سلام سندیلوی)

جب کبھی اردو قصیدہ نگاری کا ذکر ہوتا ہے، تو سودا اور ذوق کا نام بے ساختہ زبان پر آ جاتا ہے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اردو قصیدہ نگاری صرف سودا اور ذوق کی ذات سے عبارت ہے ان دونوں شعراء میں سودا کا اذلیت حاصل ہے۔ نہ صرف اس سبب سے کہ دور کے لحاظ سے سودا پہلے ہیں۔ بلکہ اس وجہ سے بھی کہ دور میں سودا آگے ہیں جو اصل شمالی ہند میں سودا ہی نے باقاعدہ اور اصولی طور پر قصیدہ گوئی کی بنیاد رکھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شمالی ہند سودا سے قبل حاتم اور فغان نے قصیدہ سے کہے ہیں۔ مگر ان کی صرف تاریخی اہمیت ہو سکتی ہے، ان کی ادبی حیثیت میں شک ہے، سودا نے پسلی بار فارسی کے طرز پر قصیدہ سے کہے ہیں اور فارسی قصیدہ گو شعراء سے اس میدان میں شکریہ بھی لی ہے۔ اور اگر آزاد کے بیان پر اعتبار کیا جائے تو وہ اس میدان میں فارسی کے نام شہسواروں کے ساتھ عنان درختان ہی گئے۔ بلکہ اکثر میٹروں میں آگے نکل گئے ہیں۔ بقول آزاد "ان کے کلام کا دور اثر انوری اور خاقانی کو دیتا ہے۔ اور نزاکت مضمون میں عرفی ظہوری کو شرماتا ہے۔" ممکن ہے کہ آزاد کے بیان میں کچھ مبالغہ ہو تاہم اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ شمالی ہند میں کم از کم سودا پہلے قصیدہ نگار ہیں۔ اس بنا پر مصنفی نے ان کو تذکرہ ہندی میں "نقاش ادل نظم قصیدہ و زبان ریختہ" کہا ہے جو بالکل درست ہے۔ اس کے علاوہ اس میں بھی شک نہیں کہ سودا نے فارسی شعراء کا تتبع کیا ہے۔ اور ان کے قصیدوں پر قصیدے کہنا باعث فخر سمجھا ہے۔ اور اس طرح صحیح معنوں میں اردو میں قصیدہ نگاری کی بنیاد ڈالی ہے۔ مثلاً انوری کے ایک شہر قصیدے کا مطلع ہے۔

جرم خود شید چو از حوت در آید بہ حمل	اشہب روز کند او ہم شب ما ار جل
سودا نے اس بحر میں اور انہیں قوافی میں قصیدہ کہا ہے، جس کا مطلع یہ ہے	
اگر گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل	تیغ اردی نے کیا ملک خزاں ستا مل
اس طرح سے خاقانی کے قصیدے کا مطلع یہ ہے	
ایں کز جہاں علامت انصاف شد نہاں	اے دل کرا ز کن ز میاں خاڈ جہاں
سودا نے بھی اسی بحر کو اور انہیں قوافی کو اپنے ایک قصیدے کے لئے منتخب کیا ہے	
منکر فضا سے کیوں نہ جیکم کی ہو نہاں	جب شہرہ سے برے ہو بلا مقدر جہاں
جو تک سودا کو فطری طور پر جودت طبع علو سے نکل ادر فکر سا حاصل تھی۔ اس نے ان کو فارسی شعراء کے تتبع میں کیل میابی حاصل ہوئی۔	



سودا کے برخلاف ذوق نے فارسی شعراء کا براہ راست تتبع نہیں کیا بلکہ انہوں نے خود سودا کی تقلید شروع کی۔ ذوق کے لئے یہ پہلا راستہ تھا۔ کیونکہ ان کے سامنے سودا کی وساطت سے فارسی قصیدہ نگاروں کے نمونے موجود تھے۔ اس کے علاوہ سودا قصیدہ نگاری کی قادی میں کافی دلکش اور حسین پھول کھلا چکے تھے۔ ذوق نے اسی کی خوشہ چینی پر انگلیاں ادرایاں براہ راست پھول لانے کی زحمت گوارا نہ کی۔ اس کا ذوق پر بلا اثر پڑا۔ کیونکہ ان کا میدان شاعری محدود ہو گیا۔ اگر ذوق براہ راست فارسی قصیدہ نگاروں کا تتبع کرتے، تو ان کے یہاں تنوع کی زیادہ گنجائش ہوتی۔ سودا اور ذوق کے قصیدوں میں یہ فرق نمایاں ہے۔

سودا اور ذوق کا مقابلہ قصیدہ کے مختلف اجزاء کو مد نظر رکھ کر بھی کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ تشبیب میں ان دونوں شعراء نے کس حد تک کامیابی حاصل کی۔ دراصل تشبیب شاعری کے لئے بہت گنجائش رکھتی ہے۔ شاعر اس میں مختلف قسم کے مضامین نظم کر سکتا ہے۔ ترنم، بہار، وادعات، حسن و عشق، رندی و مہرستی، دنیا کی بے ثباتی، زمانہ کی شکایت، علم و فن کی ناقدری، تاریخی واقعات ذاتی اور ملکی حالات پیش کر سکتا ہے، سودا کی تشبیب میں ان میں سے بہت سی باتوں کا ذکر آ جاتا ہے۔ کہیں کہیں انہوں نے تشبیب میں بہار کی منظر کشی کی ہے اور کہیں عاشقانہ اور رندانہ جذبات پیش کئے ہیں بعض قصیدوں کی تشبیب میں چھ تک کی شکایت کی ہے۔ اور کہیں کہیں اخلاقی و حکیمانہ مضامین بھی نظم کئے ہیں۔ مگر اس نے زیادہ وہ تشبیب دلچسپ ہوتی ہے جس میں وہ کسی ہجر و خیال کو متشکل کر دیتے ہیں۔ مثلاً ایک قصیدہ میں عقل و حوس کو مجسم کر دیا ہے۔ اور ان کے مابین ایک قسم کا مناظرہ دکھایا ہے۔ ایک اور قصیدہ میں خوشی کو ایک عورت تصور کر لیا ہے۔ اور اس کو ساری نوائی خصوصیات سے منسوب کر دیا ہے۔ اس طرح سودا نے اپنی تشبیب میں کافی وسعت کا اظہار کیا ہے۔

سودا خوشی کا سراپا یوں پیش کرتے ہیں۔

جس طرح ایک کھلونے پر ہنسی و دہ با لک  
متعد قطرہ شبنم کر پڑے گل سے ٹپک

دلچسپیوں چہرے بکھری ہوئی مانگیں تھیں دل  
حسن کے کان کے آدینے میں یہ لطف کہ جوں

سودا کی تشبیب ایک اور نقطہ نظر سے اہم ہے۔ ان کی تشبیب میں بعض اوقات ان کے دور کے سماج اور ماحول کا عکس ملتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ تشبیب ایک تاریخی بھی بنتی ہے۔ جو قصیدہ کی ادبی عظمت کو بلند کرتی ہے مثلاً قصیدہ کے ایک شعر میں سودا ہندوستان کے ناتج کو دیکھ کر کہتا ہے۔

آج وہ دن ہے کہ جس گھر میں تو دیکھے اس میں  
کہیں ہوتی ہے بھگت اور کہیں ہے اولک

اس میں کوئی شک نہیں کہ سودا کی تشبیب میں اصلیت اور صداقت کا جو بہت کم ہوتا ہے اور جن خیالات کا اظہار کیا جاتا ہے وہ بالکل سچی ہوتے ہیں۔ یہ سودا کی قصیدہ نگاری کی خامی نہیں ہے۔ بلکہ خود صنعت قصیدہ کے دائرہ میں پر ایک بد نما داغ ہے۔

سودا کی بہار یہ تشبیب میں اکثر اس قدر زیادہ مبالغہ پایا جاتا ہے کہ ہماری آنکھوں کے سامنے اصل منظر کی تصویر نہیں آسکتی۔ سودا کا مندرجہ ذیل شعر کا منظر یہ ہے۔ مگر منظر کشی کا حق ادا نہیں کرتا ہے۔

ہار بارش میں پروتے ہیں گہرا تھے تگر گ  
ہار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل



اسی طرح سے سیکھاؤ اور اخلاقی تشبیہاں ہمارے خیالات کی درستگی کی صلاحیت نہیں رکھتے ہیں۔ سودا کی طرح ذوق بھی تشبیہ میں بہاریہ اور نشاطیہ مضامین لائے ہیں، مگر ذوق کی تشبیہ میں اس قدر بوجھ و قلمبونی نہیں ہے، جو سودا کی تشبیہ کا طرز امتیاز ہے۔ ذوق نے سودا کی تقلید کو کافی سمجھا اور ان کے بنائے ہوئے راستوں سے الگ ہٹنے کی کوشش نہیں کی۔ اس لئے ان کی تشبیہ میں بھی صداقت اور حقیقت کی جھلک نہیں پائی جاتی ہے۔ جہاں تک انداز بیان کا تعلق ہے۔ ذوق کے یہاں حسن کاری اور صناعی زیادہ ملتی ہے۔ جبکہ سودا کے یہاں سلاست اور سادگی قدم قدم پر پائی جاتی ہے۔ سودا کی طرح ذوق نے بھی بہاریہ تشبیہ میں مبالغہ آمافی سے کام لیا ہے۔ جس کی وجہ سے منظر کی اصلی تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ لیکن ذوق کے یہاں مدافعی اور ترغیم زیادہ ہے۔ اس لئے بعض اوقات ان کی تشبیہ لطف دے جاتی ہے ایک جگہ یہ بات کا منظر کھینچتے ہیں۔

ساون میں دیا پھر یہ شوال دکھائی  
برسات میں عیدائی قدح کش کی بن آئی

کوندے جو بھلی تو یہ سوچے سے نشے میں  
ساقی نے آتش سے نئے تیزاڑائی

اس کے علاوہ ذوق کے یہاں بھی کہیں کہیں تشبیہات و دلکش ہیں۔

بھاپ دوڑتا ہے اس طرح سے ابر سیاہ  
کہ جیسے جائے کوئی پیل مست بے زنجیر

ذوق نے سودا کی طرح ایک محالہ میں اور تقلید کی ہے۔ ایک قصیدہ میں ذوق نے بھی خوشی کو شکل کیا ہے گمان دونوں کے مجسموں میں فسوق ہے۔ سونے خوشی کو عالم خواب میں دیکھا ہے جو بذات خود ایک حسین تصور ہے۔ مگر ذوق نے خوشی کو عالم بیداری میں دیکھا ہے۔ جو اس قدر بے لطف بات نہیں ہے اس کے علاوہ ذوق کے انداز بیان میں آمد کی بہ نسبت آدور زیادہ ہے۔ ذوق خوشی کا مجسموں کو تماشے ہیں۔

سحر جو گھر میں شکل آئینہ تھا میں تنہا نزار و حیراں  
قواک پری چہرہ خود طخت بشکل بلقیس و ماہ کنواں

جونا م پوچھا کہا خوشی ہوں جو وصف پوچھا تو دہری ہوں

سبب جو پوچھا تو ہنس کے بولی کہ ذوق تو بھی مجب ہے ناداں

یہ بیان طویل بھی ہے اور تصنع سے بھی پر ہے۔ اس کے مقابلے میں سودا کی تشبیہ مختصر بھی ہے۔ اور پُر پاشی سودا فرماتے ہیں۔

خبر سوتے جو گئی آج مری آنکھ چپک  
دی وہ میں آ کے خوشی نے ہر دل پر دستک

تشبیہ کے سلسلے میں ذوق کے یہاں ایک بات اہم ہے چونکہ ذوق کو علم نجوم، ہنریت، طب، منطق، فلسفہ، فقہ، تصوف، تفسیر، حدیث، تاریخ اور موسیقی وغیرہ پر عبور حاصل ہے۔ اس لئے انہوں نے اپنی تشبیہ میں ان علوم کے جا بجا حوالے دیئے ہیں۔ اسی طرح ذوق نے قصیدہ کی افادیت اور اہمیت میں انصاف کر دیا ہے اور مختلف علوم کی اصطلاحات کو ذوق نے اپنے قصائد کے ذریعہ محفوظ کر دیا ہے اور ان کو ایک نئی زندگی بخشی ہے اگرچہ ان حوالوں سے قصیدہ کی فضائیں ایک قسم کا تصنع پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن اس قسم کے قصیدوں کی سنجیدگی اور متانت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ مندرجہ ذیل شعر میں ذوق نے منطق کی اصطلاحات کو استعمال کیا ہے۔

اگر پیار ہے صغریٰ تو ہے سب کو کبریٰ  
نتیجہ ہے کہ سر مست ہیں صغیر و کبر

تشبیہ کے علاوہ سودا اور ذوق کا مقابلہ گریز میں بھی کیا جاسکتا ہے۔ گریز کی خوبی یہ قرار دی گئی ہے کہ تشبیہ کے



بعد ممدوح کا ذکر نہایت ہی فطری اور موزوں طریقہ پر کر دیا جائے۔ یعنی بیان میں ایک فطری تسلسل اور رابطہ قائم رہے۔ فارسی کے اکثر قصیدہ گو شعراء نے اس میں کامیابی حاصل کی ہے، سلمان سادجی کی ایک تشبیب عاشقانہ ہے اس میں ایک شعر کے ذریعہ وہ ایک حسین انداز میں گریز کرتا ہے:-

سودائی است در نہ چرامی کند و راز  
ذلفت بہ عہد معدلت شہریار دست

اس قسم کی فطری گریز سودا کے یہاں بھی ملتی ہے سودا نے جس قصیدہ میں خوشی کو مجسم کیا ہے اس میں گریز نہایت فطری طریقہ پر استعمال ہوئی ہے۔

کر کے دریافت یہ مجھ سے کہا اس غم کہ مگر  
صبح میں تیرے یہ مرثوہ نہیں پہنچا اب تک  
آج اس شخص کی ہے سالگرہ کی شادی  
کہ بصورت ہے وہ انسان بے سرت و ملک

ذوق بھی اکثر تشبیب سے گریز کی طرف بک روی سے آتے ہیں۔ مگر بعض اوقات ان کے قدم ڈگمگا جاتے ہیں۔ کبھی کبھی ان کی تشبیب اور گریز میں خلا واقع ہو جاتا ہے۔ امرایا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے دو اینٹوں کے درمیان میں کچھ جگہ چھٹی ہوتی ہے۔

قصیدہ نگار سب سے زیادہ ضروری جزر ممدوح ہے اس میں شاعر ممدوح - جاہ و جلال، عظمت و بزرگی، شجاعت و جرات اور عدل و انصاف کی تعریف کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ممدوح کے سادو سامان کی بھی ستائش کرتا ہے چنانچہ فوج، لشکر فوج، مصاحبین، تلوار، تیر، نیزہ، اسپ، فیل اور خیمہ وغیرہ کی تعریف میں عامہ فرسائی کرتا ہے جب قصیدہ نگار ذوق و منقبت کے رنگ میں ہوتا ہے تو ممدوح کے مزار اور مدفن کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک خاص بات یہ ہے کہ قصیدہ نگار ذاتی تعریف نہیں کرتا ہے۔ بلکہ طبقاتی تعریف کرتا ہے۔ جیسے سلاطین کی تعریف، امراء کی تعریف یا ادیبانہ انبیاء کی تعریف، ایسی صورت میں شاعر ذاتی صفات پر غور ہی نہیں کرتا ہے۔ بلکہ اگر کسی بادشاہ کی تعریف کرتا ہے۔ تو اس کی نظریں ایک بڑائی بادشاہ رہتا ہے۔ اور اس کی ساری خوبیاں وہ ممدوح کی ذات سے وابستہ کر دیتا ہے۔ چاہے وہ ان میں سے ایک بھی خوبی کا مالک نہ ہو لیکن قصیدہ نگار کو ممدوح میں ایک بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ سلاطین، امراء اور اہل دین کی طرح کے انداز میں فسر قمراتب قائم کرنا مقصود ضروری ہوتا ہے۔ یہ فرق مراتب زیادہ تر سودا کی طرح میں قائم رہتا ہے۔

سودا نے ہر ایک کے درمیان ایک خط فاصل قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر یہ خط فاصل کہیں کہیں منقطع بھی ہو گیا ہے۔ مثلاً حضرت علیؑ کے عدل کی تعریف سودا یوں کرتے ہیں کہ

امرے نہی کہ تیرے بہ جہاں یا شد دین  
کام پہنچا ہے تباہی کا یہاں تک بذلل  
کہ حیا سے یہ چمن نخچہ سرا پا کیا دخل  
بہشت شکل مرا جی کے اٹھا دے یک پل

اور قریب قریب انہی الفاظ میں سودا نواب آصف جاہ کے عدل کی تعریف کرتے ہیں۔

دور میں اس کے ہے یاں تک تو منیہات ذلیل  
کش مکش سے پرنت اٹھ بنگ سدا دیر کتک

سودا کی طرح ایک حیثیت سے بہت اہمیت رکھتی ہے۔ ان کے بعض قصیدے ملک کی طرف معاشرت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اور اس دور کی سچی تصویر ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ مثلاً سودا نے ایک قصیدہ میں نواب شجاع الدولہ اور



ماخذِ رحمتِ خاں کے بار میں جنگ کا نقشہ کھینچا ہے اس میں سودا نے مختلف آلاتِ حرب و حرب کا بھی ذکر کیا ہے اور طریقہ جنگ پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

ایک طرف سے بان در بیکل و توپ متصل  
پڑتی تھی پردہ بڑھتے ہی آتے تھے سرگزار  
بڑھ بڑھ کے آخر میں وہ لگے تو میں دانے  
اس پلے پر جہاں سے جہانم کی ہوئے مار  
قد کے قبل جنگی بیانات ہم کو دکنی قسیدہ گو نعتی کے یہاں بھی ملتے ہیں مگر چونکہ نعتی کی زبان بہت کھردری اور غیر  
نوس ہے اس لئے ہم اس سے زیادہ لطف اندوز نہیں ہو سکتے ہیں۔

سودا کی مدح کے ساتھ سودا کی ہجو کا ذکر بھی ضروری ہے۔ سودا کی ہجو بھی اس زمانہ کے معاشرتی انحطاط کی  
نیمہ دار ہے۔ سودا نے شہر آشوب میں ہر درجہ اور ہر پیشہ کے افراد کا ذکر کیا ہے اس سے اس دور کی تمدنی اور اقتصادی  
حالات پر روشنی پڑتی ہے، چنانچہ سودا نے قسیدہ "تنقید روزگار" میں ایک گھوڑے کی ہجو کی ہے۔ مگر یہ محض  
گھوڑے کی ہجو نہیں ہے بلکہ مغل عہد کے سارے فوجی نظام پر ایک بے لاگ تبصرہ ہے۔

جہاں تک ذوق کی مدح کا تعلق ہے وہ بالکل سچی ہے۔ انہوں نے زیادہ تر اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی  
مدح کی ہے۔ اور اس میں انہوں نے اپنا سامانِ ذوقِ قلم صرف کر دیا ہے۔ انہوں نے ان سلاطین کی سخاوت، شجاعت اور  
عدالت وغیرہ کی تعریف کی ہے۔ مگر ذوق کی مدح میں تعصّب اور مبالغہ بے حد ہے جو صداقت اور اہمیت کے درجہ  
سے مجرا ہے۔

ذوق نے اہل دین کی مدح بہت کم کی ہے۔ صرف ایک قسیدہ سید عاشق نہال چشتی کی مدح میں ہے۔ اس طرح  
سے ذوق کی مدح کا دائرہ بہت تنگ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ذوق کی مدح سے اس زمانہ کے حالات پر روشنی بھی نہیں  
پڑتی ہے۔ اور اس دور کو تمدنی، اقتصادی اور سیاسی حالات کا پتہ چلتا ہے۔ ذوق کے یہاں مقامی رنگ بھی نہیں ملتا  
ہے۔ اس لحاظ سے ذوق کی مدح ایک مخصوص دائرہ کے اندر چکر کاٹی رہی ہے۔ اگرچہ ذوق نے اپنے ان دائروں میں  
شبیہ و استعارہ کا رنگ بھر کر دلکش بنانے کی کوشش کی ہے۔ مگر ان میں وہ رنگارنگی نہیں ہے۔ جو سودا کی مدح  
میں ہے۔

قسیدہ کا آخری حصہ دعائیں ہوتا ہے۔ اس میں شاعر اپنا مدعا بھی بیان کر دیتا ہے۔ یہ بالکل رسمی چیز ہے،  
سودا اور ذوق دونوں اس رسم کی پابندی کرتے ہیں کسی بھی دعائے میں کوئی جدت اور ندرت نہیں ہے۔

منہج یا الاسلوب میں سودا اور ذوق کا تقابلی مطالعہ مختلف نقطہ نظر سے کیا جا چکا ہے اور ہم اس نتیجہ پر پہنچے  
ہیں کہ سودا اور ذوق کے قصائد میں فسوق ہے۔ دراصل یہ قصائد کا فرق دونوں شعراء کے خارجی حالات اور داخلی  
ہیئت کا فسوق ہے۔ سودا نے جب شاعری شروع کی۔ تو اردو کا ابتدائی دور تھا۔ اور ہمیشہ ابتدائی دور کے ادب  
میں سلاست، رمانی، سادگی، صداقت اور حقیقت کے عناصر زیادہ پائے جاتے ہیں لیکن زمانہ جوں جوں آگے بڑھتا  
جاتا ہے ادب میں تعصّب اور آلودگی کا دخل ہوتا جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ سودا کے قصائد میں سلاست بھی ہے اور بڑی حد  
تک صداقت بھی ہے، لیکن ذوق کے دور میں نازک خیالی اور معنی آفرینی کا سکہ چلنے لگا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ذوق کے  
قصائد میں سادگی کے بجائے منافی کاغذ ہوا۔



سودا اور ذوق کے قصائد میں فسق کا ایک سبب اور بھی ہے، سودا شاہ عالم بادشاہ کے استاد تھے۔ مگر ان کے غلام نہ تھے۔ جب سودا شاہ عالم سے ناخوش ہو گئے تو انہوں نے ان سے قطع تعلق کر لیا۔ بادشاہ نے سودا کو ملک الشعراء بنانے کا لایع دیا۔ مگر سودا نے کہا کہ حضور کی ملک الشعراء سے کیا ہوتا ہے۔ کرے گا تو میرا کلام ملک الشعراء کرے گا۔ بادشاہ سے قطع تعلق کے بعد بھی سودا کے معاشی حالات پر کچھ اثر نہ پڑا۔ اور شہر کے دیگر روسا نے بھی ان کی قدردانی کی۔ اس لئے سودا انکار سے بڑی حد تک بے نیاز تھے۔ اس بے نیازی کا مظاہرہ سودا نے شاہ شجاع الدرد کے دعوت نامے کو ٹھکرا کر بھی کیا اس سے ثابت ہوتا ہے کہ سودا کا عہد معاشی اعتبار سے کچھ بہتر تھا۔ یہی سبب ہے کہ سودا نے جو مدحیہ قصیدے کہے ان میں زور تخیل ہے مگر خوشامد نہیں ہے۔ اس بے نیازی کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ سودا نے اہل دیہی کی مدح میں قصیدے کہے ہیں۔ اور صرف اہل دنیا کی چال پوسی میں وقت ضائع نہیں کیا۔

اس کے برخلاف ذوق کا بلجا دماوی صرف بہادر شاہ کا دربار تھا۔ ذوق بعض وقت بہادر شاہ ظفر سے کبیدہ خاطر ہو جاتے تھے۔ مگر ان کی جملت نہ تھی کہ دربار سے قطع تعلق بھی کر لیتے۔ دراصل اس عہد میں معاشی حالات اور بھی ابتر ہو گئے تھے۔ اور متعل دربار چسراغ سحری سے زیادہ نہ تھا۔ ایسی صورت میں ذوق نے بادشاہ کی چار روپے تنخواہ کو غیبت سمجھا۔ اور آزاد کو خوش فہمی کی بنا پر یہ چار روپے ملک الشعراء کے چارستون نظر آئے۔ اگرچہ اس تنخواہ میں بعد میں اضافہ ہوتا رہا۔ مگر تنخواہ کا اضافہ ذوق کی آزادی تخیل میں اضافہ نہ کر سکا۔

ان حالات سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ ذوق کے لئے شاعری دربار سے قطع تعلق بہت مشکل تھا۔ یہی سبب ہے کہ ذوق نے بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ایڑی چوٹی کا زور لگا دیا۔ انہوں نے دوسرے روسا کی تعریف میں بہت کم قصیدے کہے ہیں۔ یہاں تک کہ مذہبی قصیدوں کی طرف بھی انہوں نے بہت کم توجہ دی ہے۔ ذوق معاشی حالات سے مجبور تھے۔ لہذا بادشاہ کی مدح کے علاوہ اور کوئی چارہ نہ تھا۔ اس لئے ان کے قصیدوں میں جدت اور ندرت کم پائی جاتی ہے اور تصنع و آلودگی بہت اٹ نظر آتی ہے۔

سودا اور ذوق کے قصائد کے فسق کو ایک اور نقطہ نظر سے دیکھا جاسکتا ہے، سودا بیدار مغز اور وسیع النظر بھی تھے۔ انہوں نے خارجی عالم کا مشاہدہ بہت غور سے کیا۔ اور اپنے دور کے حالات کو سمجھنے کی کوشش کی۔ انہوں نے اپنے دور کے حالات اور اپنے عہد کی سلطنت پر بے لاگ تبصرہ کیا "شہر آشوب" اور قصیدہ "تضحیک روزگار" ان کی بیدار مغزی اور ساتھ ہی ان کی ہمت اور جملت پر دلالت کرتے ہیں۔ سودا کے برخلاف ذوق نے اپنے دور کے حالات کا جائزہ نہیں لیا۔ ان کی نظر صرف درباری فضا میں محدود ہو کر رہ گئی۔ اگر ذوق اس روزن زنداں سے باہر کی فضا کا جائزہ لیتے بھی تو وہ نڈر ہو کر حالات پر تبصرہ کرنے کی سکت نہ رکھتے تھے۔ یہی سبب ہے کہ ذوق کے یہاں شہر آشوب کے قسم کی کوئی چیز نہیں ملتی ہے۔ ذوق نے "یک گیر و محکم گیر" کے اصول پر عمل کیا۔ بہادر شاہ ظفر کا دامن مضبوطی سے پکڑا۔ اور انہیں کی مدح میں زندگی صرف کر دی، اسی لئے ذوق کے قصائد کا دائرہ بہت تنگ ہے اور جو ہم گیری ہم کو سودا کے قصائد میں ملتی ہے۔ ذوق کے قصائد میں اس کی کمی ہے۔







# اردو مرثیہ اور میرا تیس

(ڈاکٹر محمد احسن فاروقی)

— میرا تیس کی شاعری تمام تر صنف مرثیہ سے وابستہ ہے اس لئے میرا تیس کی شاعرانہ حیثیت متعین کرنے کیلئے صرف ان کے مرثیوں کا مطالعہ کافی ہے لیکن چونکہ مرثیہ کی کسی صنف ادب کا مطالعہ علمی اصول پر اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جب تک ہم اس کی ضرورت، اہمیت، نوعیت اور زندگی سے اس کے تعلق کو اچھی طرح نہ سمجھ لیں اس لئے میں کوشش کروں گا کہ میرا تیس کے مرثیوں کا مطالعہ بھی اسی نظریہ کو سامنے رکھ کر کروں۔

اس سلسلہ میں سب سے پہلے یہ غور کرنا ہے کہ مرثیہ کی حیثیت ہمارے دیگر اصنافِ سخن کے مقابلہ میں کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ کوئی زیادہ مشکل بات نہیں اور تھوڑے سے غور کے بعد بھی ہر شخص برآسانی فیصلہ کر سکتا ہے کہ ہمارے ادب کی سب سے زیادہ طبع زاد اور غیر تقلیدی صنف مرثیہ ہی ہے جس کے ثبوت میں متعدد دلائل پیش کئے جاسکتے ہیں۔

## مرثیہ ایک جدا صنفِ ادب ہے

۱۔ ہمارے اکثر اصنافِ سخن (غزل، قصیدہ، مثنوی وغیرہ) عربی یا فارسی ادب سے لئے گئے ہیں لیکن مرثیہ ایسی صنفِ ادب ہے جسے ہم نے کسی دوسری قوم یا اس کے ادب سے نہیں لیا بلکہ اردو ہی میں اس کی بنیاد پڑی اور اسی زبان میں نشوونما پا کر درجہ کمال کو پہنچی۔ اردو میں مرثیہ کی بنیاد کب پڑی اس کا صحیح علم تو حاصل نہیں لیکن دلی، میر اور سودا وغیرہ کے کام میں داقو، کربلا اور امام حسین کا بیان ضرور ملتا ہے، تاہم اسے کوئی اہمیت حاصل نہ تھی بلکہ اسے بہت ہلکی چیز خیال کیا جاتا تھا اور بگڑا شاعر مرثیہ گو کہلاتا تھا۔ سب سے پہلے مرثیہ کی وہ خاص شکل جس نے بعد کو انیس و دہرے کے زمانہ میں قابل ذکر فنی اہمیت اختیار کر لی، میر غفر کی پیدائش ہوئی تھی۔

۲۔ مرثیہ ایک ایسی صنفِ ادب ہے جو عربی و فارسی کیا، یورپ و ایشیا کے کسی ادب میں نہیں ملتی۔ عام طور پر نقاد، مرثیہ کے لغوی معنی کو سامنے رکھ کر تمام ان نظموں کو مرثیہ کہہ دیتے ہیں جو دنیا کے شاعروں نے اپنے دوست، عزیز یا کسی بڑے آدمی کے بکھر جانے پر لکھی ہیں۔ اور یہ غلطی سب سے پہلے مولانا شبلی نے کی جو بعد کو عام ہو گئی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان نظموں کا ہمارے مرثیہ سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ نظمیں ذاتی جذبات کا اظہار کرتی ہیں اس لئے ان کا تعلق غنائی شاعری سے ہے اور مرثیہ چونکہ پوری قوم کے انگریزی میں غنائی شعری سے مراد وہ شاعری ہے جس میں شاعر صرف اپنے ذاتی جذبات ظاہر کرتا ہے اور چونکہ اس قسم کی نظمیں پہلے مولانا شبلی نے لکھی تھیں اس لئے ان کو غنائی شعری سے جدا کر دینا چاہئے۔



مذہبی جذبات کا آئینہ دار ہے اس لئے اس کی نوعیت بالکل جدا ہے اور وہ خارجی شاعری سے تعلق رکھتی ہے۔

۳۔ مرثیہ نہ صرف شیعہ مذہب اور اس کی ایک مخصوص قسم سے متعلق ہے۔ بلکہ اس کے دینی و اخلاقی معانی کا بھی آئینہ دار ہے اس لئے یہ مذہب کے مذہبی و تاریخی پہلوؤں سے قطع نظر شیعوں کی عام مذہبیت بھی پوری طرح مرثیہ ہی میں نظر آتی ہے اور اس طرح اس کا مخصوص قوم کے ساتھ متعلق ہونا اس کی وہ خصوصیت ہے جو دنیا کی کسی شاعری میں نظر نہیں آتی ہے۔

۴۔ مرثیہ میں اُردو ادب کے جملہ اصناف سخن کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ مثنوی کی سی واقعہ نگاری تھاں میں ہوتی ہے جیسے کہ اس میں بابا تغزل کا بھی گہرا رنگ پایا جاتا ہے اور قصائد کا بھی۔ ہرچند یہ تمام رنگ مرثیہ میں اس قدر گھٹے گئے ہیں کہ مرثیہ کا انفرادی رنگ ملحد ہو گیا ہے تاہم جو شاعرانہ ادراک ہمیں اس میں ملتا ہے وہ اردو شاعری کے عمومی ادراک پر پوری طرح حاوی ہے اور دوسری باتوں کے شاعرانہ ادراک سے بالکل جدا ہے، مثلاً انگریزی شاعری کو لیجئے کہ اس کا عام ادراک واقعات سے تعلق رکھتا ہے۔ یعنی جس قدر حقیقت اصلیت سے قریب تر ہوگی اتنی ہی زیادہ قابلِ تعریف سمجھی جائے گی، برخلاف اس کے ہمارے یہاں کی شاعری کا مبالغہ پسندی اور اس کا بعید از قیاس ہونا ہی اس کی خوبی کی دلیل ہے اور یہ خصوصیت مرثیہ میں بدرجہ اتم پائی جاتی ہے۔

۵۔ ہماری شاعری میں داخلی رنگ غزل کے لئے مخصوص سمجھا جاتا ہے، لہذا اس کی پروردی سب نے نہیں کی، ورنہ تمام دوسرے اصناف سخن کا تعلق خارجی شاعری سے رہا، یہاں تک کہ مثنوی بھی جو بالکل داخلی شاعری کی چیز تھی وہ بھی خارجی رنگ پیدا کئے بغیر قبول نہ ہو سکی۔ مرثیہ بھی، مثنوی ہی کی قسم کی چیز ہے، لیکن اس کی مذہبی اہمیت اور شاعری کے مختلف رنگوں کا امتزاج اسے مثنوی سے زیادہ علائم بنا دیا۔

ہرچند کہ مثنوی کی خصوصیات اپنی جگہ الگ ہیں اور ان میں سے بہت کم مرثیہ میں پائی جاتی ہیں، مثلاً فقرین کی مرثیہ کوئی نمائش نہ تھی اور نہ واقعات کا تنوع اس میں پیدا کیا جاسکتا تھا۔ مگر واقعہ نگاری اور عکس کشی کے لئے مثنوی سے کہیں زیادہ اس میں نمائش تھی اور اس لئے خارجی شاعری کی ان خصوصیات میں مرثیہ مثنوی سے کہیں آگے بڑھ جاتا ہے۔

۶۔ مرثیہ کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیانیہ شاعری اپنے درجہ کمال پر ملتی ہے۔ مشرقی اور مغربی شاعری میں بیانیہ شاعری کے دو فرق یہ ہے کہ مغرب میں شاعروں نے زیادہ تر ڈرامائی شاعری پر توجہ کی برخلاف اس کے ہماری شاعری میں ڈرامہ۔ لاکھیں پتہ نہیں بلکہ زیادہ تر غنائی اور بیانیہ شاعری ہی کا مروج رہا اور اگر ہمارے یہاں کہیں کہیں اس قسم کی شاعری ملتی بھی ہے جیسے فرود سی و نظامی، تو اس میں ڈرامہ سے کہیں زیادہ بیانیہ شاعری کا رنگ غالب نظر آتا ہے جس کی تکمیل میراثیوں کے مرثیوں سے ہوئی۔

۷۔ اردو زبان کی داغ بیل کسی نے ڈالی ہو لیکن یہ واقعہ ہے کہ اس کی تحسین و اصلاح میں ناسخ اسکول نے کافی حصہ لیا۔ اس کو پُرندہ، سادہ، عام فہم، شیریں اور حسین بنانے میں مرثیہ نگاروں اور خصوصاً میراثیوں کا بڑا ہاتھ ہے۔ میرد سوفا کے بعد اردو شاعروں کے دو گروہ ہو گئے ایک وہ جنہوں نے خیالات کو ترقی دینے میں زبان کی پردہ بازی کی دوسرے وہ جنہوں نے خیالات سے قطع نظر صرف زبان کی اصلاح میں توجہ صرف کر دی۔ میں اس کا زیادہ قائل نہیں ہوں کہ ایک قسم کے شاعر دہلی اسکول سے تعلق رکھتے تھے اور دوسرے لکھنؤ اسکول سے کیونکہ دونوں قسم کے شاعر دونوں شہروں میں پائے جاتے تھے، مگر دونوں قسم کی شاعری کا الگ الگ وجود اپنی جگہ پر مسلم ہے۔ مرثیہ گو شاعریوں تو اپنا تعلق دہلی ہی سے دکھاتے تھے، چنانچہ میراثیوں بھی اپنے کو دہلی ہی کا باشندہ ظاہر کرتے تھے مگر ان تمام شاعروں کی تمام توجہ زبان کی طرف رہی اور بیانیہ غموں کے پیدا کرنے میں انہوں نے اپنا



نقد طبع ختم کیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مرثیہ میں خیالات کی تو کمی ہی رہی مگر زبان کی خوبیاں بہ کثرت آگئیں۔

۸۔ یہ مسلم ہے کہ اردو کی بہترین شاعری میرا بنی شاعروں کے کلام میں ملتی ہے۔ میر تقی، غالب اور میرانیس۔ ان تینوں میں غالب کی شاعری ایک جداگانہ خصوصیت رکھتی ہے۔ میر تقی کی غزلیں اعلیٰ شاعری کا بہترین نمونہ ہیں اور میرانیس کے مرثیے خارجی اور بیانیہ شاعری کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔

بہر حال ان تمام دلائل کی بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ مرثیہ ہمارے ادب کی اہم ترین صنف ہے اور میرانیس سب سے بڑے مرثیہ گو ہیں مگر افسوس یہ ہے کہ اب تک یہ غور نہیں کیا گیا کہ مرثیہ کیا چیز ہے، اس کی کیا خصوصیات ہیں؟ مرثیہ گو کو کن شاعرانہ اصول کا پابند ہونا چاہیے؟ مرثیہ کے کیا اہم اصول ہیں؟ مرثیہ گو یوں میں عام طور پر اور میرانیس میں خاص طور پر کیا خصوصیات پائی جاتی ہیں؟ کون سی باتیں ان کے ماقول اور زمانہ سے تعلق رکھتی ہیں؟ اور کون سی فطری ہیں؟ اس قسم کے سوالات کا ابھی تک کوئی جواب نہیں دیا گیا۔

## میرانیس کے نقاد

یہ کہنا غلط ہو گا کہ مرثیہ پر اب تک کوئی تنقید نہیں کی گئی۔ میں سمجھتا ہوں کہ غزل کو چھوڑ کر دوسرے اصنافِ سخن کے مقابلے میں مرثیہ پر بہت کچھ لکھا گیا ہے، لیکن افسوس ہے کہ اس وقت تک نہ صنفِ مرثیہ کا صحیح اندازہ لگایا گیا اور نہ اس کے مخصوص اصول قائم کئے گئے۔ میرانیس کی تعریف کرنے والوں کی تعداد یوں تو بہت ہے۔ مگر انہوں نے ہمارے سامنے مرثیہ اور انیس کے بابت کوئی صاف نظریہ پیش نہیں کیا۔

مرثیہ اور میرانیس پر جو جو تعصبات میری نگاہ سے گزری ہیں ان کی دو قسمیں ہیں ایک وہ جن میں تنقید نگاری کے قدیم اصول کے مطابق میرانیس کے کلام کی مختلف خصوصیات کی تشریح کی گئی ہے۔ یہ مولانا حالی کے مقدمہ سے شروع ہو کر مولانا شبلی نعمانی کے ”موادہ انیس اور دبیر“ پر ختم ہوتی ہیں۔ مگر ان کا طریقہ تنقید بہت ابتدائی ہے۔ اگر ان لوگوں کو انگریزی تنقید اور انگریزی سے زیادہ فرانسیسی تنقید سے واقفیت ہوتی تو یہ اپنے موضوع کو زیادہ صاف اور صحیح طریقہ پر دیکھ سکتے اور ان کی رائیں اتنی اچھی ہوتی نہ ہوتیں۔ دوسری قسم ان نقادوں کی ہے جو محض حسن ظن سے کام لیتے ہیں۔

یہ لوگ کہتے ہیں کہ مرثیہ ایسی صنف ہے جس میں ڈرامہ، لطیف اور غنائی رنگ سب کچھ پایا جاتا ہے اور بہترین رنگ میں پایا جاتا ہے۔ میں اپنے گھر پر ایک صاحبزادے کو کیش کی ODE OF AN ODEMANA پر صاف باتھا اور اس نظم کے ہر بند میں آٹھویں مصرع کی اہمیت بتا رہا تھا اور مصرعوں سے دو رکن چھوٹا ہے۔ اتنے میں ایک صاحب آگے اور پیچھے گئے۔ میرے شاگرد نے پوچھا کہ اس قسم کی غرضی ندرت ہماری شاعری میں بھی کہیں ملتی ہے یا نہیں۔ قبل اس کے کہ میں جواب دیتا وہ صاحب بولے ”میرانیس کے یہاں تو ملتی ہے“ میں نے ان سے پوچھا کہ ”آپ کس چیز کی بابت کہتے ہیں کہ وہ میرانیس کے یہاں ملتی ہے“ مگر وہ اس کا جواب نہ دے سکے۔ ظاہر ہے کہ ہمارے ادب میں مصرعوں کا چھوٹا بڑا ہونا غرضی غلطی ہے اور میرانیس اس کو ہرگز نہیں برداشت کر سکتے تھے۔ لیکن ہمارے مسلمان نے بغیر سمجھ ہوئے کہ دیا کہ میرانیس کے یہاں یہ چیز موجود ہے۔ یہ سن کر میرے شاگرد نے ان سے کہا کہ

”آپ نقدِ حیدری لگا رہے ہیں تنقید کر رہے ہیں۔“



اس سلسلہ میں ایک اور صاحب کا ذکر ضروری ہے جنہوں نے سن کر کہ میں نے یہ اور پ کی (ع) نام (ع) شاعری کا خاص طور پر مطالعہ کیا ہے جو ہے یہ التجا کی کہ (ع) نام (ع) کے تمام خصوصیات میں ان کو لکھا دوں تاکہ وہ ان کا وجود مرثیوں میں ثابت کر کے یہ دکھائیں کہ میرا نہیں دنیا کے سب سے بڑے (ع) نام (ع) شاعر ہیں۔ میں نے کہا کہ پہلے یہ تو بتائیے کہ میرا نہیں لفظ 'ایک' کے مفہوم سے بھی واقف تھے یا نہیں اور کیا انہوں نے مرثیہ اسی خیال کو پیش نظر رکھ کر لکھے تھے کہ وہ ایک کے اصول پر چل رہے ہیں۔ انہوں نے کہا کہ یہ کیسے ممکن ہے میں نے جواب دیا کہ پھر یہ بھی ممکن نہیں کہ میرا نہیں کی شاعری ایک کہانی جاسکے۔ اسی طرح ایک صاحب نے پروفیسر بیڈلے کی کتاب ٹکسپیرس ٹریجڈی کا مطالعہ اسی غرض سے شروع کیا کہ وہ ٹکسپیرس کی ٹریجڈیوں کی تمام خصوصیات کو میرا نہیں کے مرثیوں میں ثابت کریں گے۔ یہ صاحب کچھ کر دے شاید اسی وجہ سے کہ بیڈلے کی کتاب ان کو دل لگی۔ بات یہ ہے کہ ان میں سے ایک صاحب نے مرثیہ میں کچھ رزمیہ پہلو دیکھ کر اس کو ایک کی اعلیٰ ترین مثال بتا دینے کی کوشش کی وہ سسکے یہ دیکھ کر کہ ٹریجڈی کا ہر دائرہ میں امامی جاتا ہے اور مرثیہ کا ہر دہی شہید ہوتا ہے اس کو دنیا کی سب سے بڑی ٹریجڈی کی مثال بتانے کی کوشش کی لیکن انہیں یہ معلوم نہ تھا کہ ٹریجڈی اور ایک کی اہم خصوصیات کیا ہیں۔

ایک اور چیز بھی ہے جو لوگوں کو گمراہی میں ڈالتی ہے۔ وہ انگریزی تنقیدی اصطلاحات کا اردو ترجمہ ہے۔ مثلاً ایک (ع) نام (ع) کا ترجمہ رزم کر لیا گیا ہے۔ اب جہاں رزم کا ذکر ہو گا وہاں ایک کا وجود ہونا ضروری سمجھا جائے گا۔ حالانکہ ایک کے لئے رزم بالکل ضروری نہیں ہے۔ اسی طرح ڈرامہ کا ترجمہ تمثیل، ٹریجڈی کا ترجمہ حزنیزہ۔ سائیکا لوجی کا ترجمہ نفسیات یا فری دس کا ترجمہ آزاد نظم وغیرہ ہم کو بہت گمراہ کر رہے ہیں۔ اسی لاشعری کی وجہ سے لوگ مرثیہ میں مکالمہ دیکھ کر اس کا ڈرامہ سے موازنہ کرنے کے لئے طیار ہو جاتے ہیں اس میں کچھ فساد کے نام اور ان کا سراپا پا کر اس میں مکمل کردار نگاری کا پایا جانا ثابت کتنے میں لیکن یہ لوگ نہیں سمجھتے کہ ڈرامائی کردار کی انفرادیت کیا چیز ہے اور اس کے مکالمے اور حرکات کو عام نفسیاتی حرکات سے کس قدر مختلف ہونا چاہئے۔

جہاں سے عام قواعد جنہوں نے انگریزی کی کچھ کتابیں پڑھ لی ہیں ان کا خیال ہے کہ انگریزی تنقید نگاری کا مطالعہ ہمارے ہاتھ میں کچھ اذکار دے دیتا ہے اور ان اذکاروں سے سب قسم کے پُرزے اور پینچ کھولے جاسکتے ہیں۔ لیکن یہ سب کم نظری کی باتیں ہیں۔ تنقید ایک سائنس ہے اور جس طرح سائنس یہ بتاتا ہے کہ اگر آپ کو کوئی نئی قسم جمادات نباتات وغیرہ کیلے تو پہلے اس کو سمجھئے۔ اس کی انفرادی خصوصیات کا جائزہ لیجئے اور اگر اس میں ان چیزوں سے کوئی مناسبت ہو جو آپ کو معلوم ہیں تو ان کو بھی ظاہر کیجئے اسی طرح تنقید کا مقصد تحلیل و تجزیہ ہے اور اسی تحلیل و تجزیہ کے ذریعہ سے ہر منفی، ہر شاعر اور ہر شاعرانہ یا ادبی تحریک کو اپنے ماحول میں رکھ کر دیکھنا اور اس کی بابت اہم نتائج نکالنا ہے۔ تنقید کا کام رائے قائم کرنا بعد میں ہے، پہلے اس کو کچھ واقعات یا حقیقتوں تک پہنچ جانا ہے۔ ان حقیقتوں کی تلاش اور ان کا صحیح بیان ہی تنقید نگار کا اہم فرض ہے۔

## مرثیہ کی مذہبی اہمیت

یہ امر مسلم ہے کہ ادب کا تعلق تمام تر انسان سے ہے اور انسان کا تعلق تمام تر نہیں تو زیادہ تر اسی ماحول سے ہے جس میں وہ پلا اور بڑھا ہو۔ ادبی اصناف ہمیشہ انسانی ضروریات کے تحت ظہور میں آتی ہیں اور یہ ضروریات سوشل ہوتی ہیں اس حقیقت کے پیش نظر جب ہم منفی مرثیہ کو دیکھتے ہیں تو ہماری آنکھوں کے سامنے ایک پورا کردہ آہٹا ہے جو کہ ایک خاص جغرافیائی خطہ میں آباد ہے۔



مجلس عزا، شیعہ مذہب کی سب سے اہم مذہبی رسم ہے۔ یعنی بحیثیت شیعہ ہونے کے اس کا اہم فسرخ ہے کہ اگر مقتدر ہو تو مجلس کرے اور لوگوں کو زیادہ سے زیادہ تعداد میں بلائے اور اگر مقتدر نہیں ہے تو زیادہ سے زیادہ مجلسوں میں شریک ہو میرانیس اور مرثیہ کے زمانہ میں امدان سے پہلے مجلس میں محض تحت اللفظ مرثیہ پڑھا جاتا تھا۔ بعض مجلسوں میں سونہ خوانی یعنی گلانے کی دھنوں میں رباعیاں، سلام اور مرثیہ پڑھنے کا بھی رواج تھا بعض میں نو سونہ خوانی اور ماتم کو زیادہ اہمیت حاصل تھی، میں جس ماحول میں پلا اور بڑھا ہوں اس میں مجلس اسی طرح پڑھتی تھی کہ سب سے پہلے دو جگہ سونہ خوانی سوناتا تھا۔ اس کے بعد ایک صاحب تحت اللفظ مرثیہ خاص انداز میں پڑھتے تھے اور اس کے بعد ایک حدیث خواں نثر میں وہ خط کہتے اور اس پر مجلس ختم ہو جاتی۔ آج کل جن مجلسوں میں مجھے جانے کا اتفاق ہوتا ہے وہاں صرف ایک حدیث خواں نظر آتا ہے۔ میرانیس کے زمانہ میں تحت اللفظ مرثیہ خوانی ہی کا عام رواج تھا مرثیہ مجلس ہی کے لئے لکھا جاتا تھا اور مجلس سے باہر یا مجلس سے الگ اس کی کوئی ضرورت یا اہمیت نہیں سمجھی جاتی تھی۔

اس طرح مرثیہ کا مجلس سے دیباہی گہرا تعلق تھا جیسا کہ ڈرامہ کا ایٹھج سے۔ شروع شروع میں اسے شیعہ بھی کہہ جاتے تھے کہ ایک حصہ ہوتا تھا اور اس پر اکثر انجیل کی روایات تمثیلی صورت میں پیش کی جاتی تھیں۔ مگر یہی تمثیلیں جن کو ٹرڈپ کہا جاتا تھا، جب مذہب سے بالکل الگ ہو کر شامراہ عام پڑائیں تو وہ ڈراما کہلائی جانے لگیں۔ ہمارے مرثیہ مجلس ہی سے وابستہ رہا اس لئے اس کی حیثیت عوامی مذہبی شاعری کی ہی ہو گئی۔

اس نوع کی شاعری کا تعلق مذہب کے اس عام پہلو سے ہوا کرتا ہے جو عوام کے لئے اہمیت رکھتا ہے، پھر چونکہ مرثیہ بھی عوامی شیعیت کا آئینہ دار ہے، اس لئے اس کے اصول سمجھنے کے لئے پہلے عام مجلسوں کی ذہنیت کا اندازہ لگانے کی ضرورت ہے۔ اس طرف میرانیس نے اپنے مرثیوں میں جا بجا اشارے کئے ہیں لیکن ایک مرثیہ میں یہ تمام اشارے ایک جگہ ملتے ہیں جن سے ہم کو شیعہ قوم کی عام مذہبی ذہنیت کا پورا اندازہ ہو سکتا ہے۔

فرماتے ہیں:۔

مجلس کا رہے نذر خوشا محفل عالی      حیدر کے مجھوں سے کوئی جا نہیں خالی  
عاشق ہیں سب اس کے جو ہے کوئین کا والی      اثنا عشری، پنجتنی، شیعہ غالی  
ششدر نہ ہوں کیوں چار طرف جلوہ گئی ہے  
یہ یزید عزا آج ستاروں سے بھری ہے  
اللہ رہے رتبہ یہ فلک ہے کہ زین ہے      ہے عرش مکاں جس کا وہ آج اس میں کہیں  
جو دل ہے سو وابستہ لطف شہر دیں ہے      مجلس ہے کہ گلدرستہ فردوس بیری ہے  
یہ ادج یہ رتبہ کسی محفل کو ملا ہے  
ان پھولوں کے قریبان عجب باغ بھلا ہے

فرماتے ہیں شیعہ کے چہ میں شہ اکرم      یہ یزید عستا ہوتی ہے جس مگر میں فرام  
بن جاہیں اشک ان کے مرے زخموں گہریم      یہ لوگ ہیں سب میرے مصاحب مرے ہم  
مرحوم ہے کوئی تو کیا کرتا ہوں میں بھی



ان کے لئے بخشش کی دعا کرتا ہوں میں بھی

کیا ہی گنہگار مرے میرا عزادار ہے اس کے گناہوں سے فزوں رحمت بخوار  
فرماتے ہیں بخشش کی دعا احمد مختار اللہ سے میں ہوتا ہوں بخشش کا طلبگار

گر نزع میں سختی ہو تو نہ ہر اذنبی ہیں  
اور قبر کی مشکل میں شریک اس کے علی ہیں

کیوں ہو منور کیا فیض ہے کیا لطف و عطا ہے کیا مرتبہ اشک ہے کیا احسب بکا ہے  
گو ہر ہیں یہ وہ جن کا خسر یاد خدا ہے جو کچھ ہے سوس دوستی آل عبا ہے

دنیا پر نہ دولت پر تو بہ ہے نہ زور پر  
نہرا کی نظر پڑتی ہے اشکوں کے گہر پر

کیا اشک عزادار کا رہے کوئی جانے یہ گنج گہر بخشا ہے مردم کو خدا نے  
کی ہے نظر میں عنایت شہدا نے دکھلائیں گے کیا کیا ثمران اشکوں کے دانے

یاں اس کا نہ عقدہ دل مضطرب کھلے گا  
یا قبر میں یا چشمہ کوثر پر کھلے گا

یاں اشک کا دانہ ہے تو داں درخس ہے یاں آب ہے داں غانہ کش چہرہ دیں ہے  
یاں آنسوؤں کا تار ہے داں جلی متیں ہے یاں قطرہ ہے داں خاتم رحمت کما لگیں ہے

قطرہ ہے مگر بحر کو بھی گرد کرے گا  
دوزخ کے شراروں کو بھی یہ سرد کرے گا

جو لوگ ہیں پاکی انہیں دوزخ سے نہیں پاک مٹا اشکوں سے دھویا کہ گناہوں سے ہو پاک  
ہے دولت ایمان غم سبط شر لولاک ہو جاتی ہے کیا بعد بکا طبع فرخاک

آنکھوں کی میا رخ کی صفاد کی جلا ہے  
سب ایک طرف گلشن فردوس ملا ہے

مہلت جو اجل دے تو غنیمت اسے جانو آمادہ ہو رہنے پر سعادت اسے جانو  
آنسو نکل آئیں تو عبادت اسے جانو ایذا بھی ہو مجلس میں تو راحت اسے جانو

فاتے کئے ہیں دھوپ میں لب تشہر ہے ہیں  
آٹانے تھامے لئے کیا ظلم سے ہیں

ان بندوں سے ہم کو مجلس کی مذہبی اہمیت کا پتہ بخوبی چلتا ہے۔ اب آئیے ان اشعار کی خاص خاص باتوں کی تحلیل کر کے  
دیکھیں کہ مجلس عزا کی ان خصوصیتوں نے مرثیہ کو کس حد تک متاثر کیا۔

مجالس عزا میں زیادہ تر مجمع ان ہی لوگوں کا ہوتا تھا جو "اشنا عشری" پنجتنی اور شیعہ غالی "ہو تے تھے اور لطف  
شر دیں" سے وابستہ ہونا ان کی خصوصیت خاصہ تھی۔ مجلس عام طور پر اسی لئے برپا کی جاتی تھی کہ امام حسین کی دردناک شہادت کا بیان



کیا جائے، اکثر رئیسوں کے یہاں آٹھ کی پیدائش پر بھی مجلسیں ہوتی تھیں مگر ان کو مجلسوں سے مختلف بنانے کے لئے مولود کہا جاتا تھا اور جو لوگ مولود میں شیعوں کے مولود سے مناسبت نہیں پند کرتے تھے وہ اس کو "ذکر فغاریل" کے نام سے یاد کرتے تھے، پھر چونکہ لکھنؤ میں حکومت بھی شیعہ تھی اس لئے یہاں جی بھر کر ذکر حسین کا موقع مل گیا اور مرثیہ نے نہ صرف داخلی بلکہ خارجی حیثیت سے بھی بنیاد ترقی حاصل کی، لیکن چونکہ مرثیہ صرف ایک ذات اور صرف ایک داقو (یعنی شہادت) سے متعلق ہے اس لئے اس کا میدان بہ کا طریقہ فلسفہ دونوں طرح بہت محدود ہو گیا۔ یعنی صرف ایک ہی داقو کو ہمیشہ پیش کیا گیا اور ایک ہی قوم کے طبقہ عوام کے جذبات ابھارے گئے۔ دوسری اہم بات جو ہم کو متذکرہ بالا بندوں سے معلوم ہوتی ہے، یہ ہے کہ ہر شیعہ کا فرض روٹنا ہوتا تھا۔ امام حسین کے داقو کو سن کر اس میں شک نہیں ہر رقیق القلب انسان کو روٹنا آ جاتا ہے۔ مگر ایک شیعہ کے لئے روٹنا مذہبی فرض ہے کیونکہ روٹنے سے امام علیہ السلام، ان کی والدہ اور ان کے نانا محمد صلعم اس قدر خوش ہوتے ہیں کہ وہ ہر روٹنے والے کے تمام گناہ خدا سے معاف کر دیتے ہیں۔ روٹنا ہی تمام مذہب کی بنیاد ہے اور شیعہ چاہے کتنا ہی گنہگار ہو، وہ محض روٹنے کی وجہ سے احمد مختار کی درگاہ میں مقبول ہو جاتا ہے۔ اس کی نذر کے وقت فاطمہ زہرا مدوگار ہوتی ہیں۔ اس کی قبر کی منزل کو جناب علی آسان بنامیتے ہیں، عالموں کی اور آج کل کے پٹھے لکھے شیعوں کی اس کی بابت جو رائے ہو مگر عوام کی اور اس کے ساتھ ساتھ مرثیہ گو شاعر کی نظر میں نجات کا واحد ذریعہ ہیں۔

ہم کو اس عقیدہ سے کوئی غرض نہیں مگر دیکھنا یہ ہے کہ اس عقیدہ سے مرثیہ کس حد تک تعلق رکھتا ہے میں نے اپنے بچپن سے انیس برس کے سن تک ہر سال محرم کے دنوں میں جس مرثیہ گو شاعر کو تحت اللفظ پڑھتے سنا وہ یہ کہہ کر اپنا مرثیہ شروع کرتا تھا کہ "ان چند بندوں کی رحمت دے گا کترین" اگر توجہ سے سنیں گے تو متشابہوں گے: اور جب مجلس بہت زور شور کے ساتھ روتی تھی تو مرثیہ خوان یہ کہتا تھا "جزاکم اللہ" اور مجلس ختم ہونے پر ہاتھ اٹھا کر دست بدعا ہوتا تھا۔ اس سے حسب معمول فنی اصول مرثیہ کے متعلق ہوتے ہیں۔

۱۱۔ مرثیہ کا مقصد محض رونا ہے، اور گورثیوں میں ایسے حصے بھی ملتے ہیں جن سے تفسیر صحیح ہو سکتی ہے مگر یہ محض تفریح کے لئے مرثیہ میں لائی جاتی ہیں، درحقیقت اصل مدعا وہی رونا ہے۔ اس طرح غم کے علاوہ اور دوسرے قسم کے جذبات اس کے دائرے سے باہر ہو گئے۔

۱۲۔ اپنے سامعین کو رولانے کے لئے مرثیہ گو کے لئے یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ وہ امام علیہ السلام اور ان کے انصار کے واقعات، ہجرات، اخلاق سے زیادہ ان کی مظلومی پر زور دے، اور ان کے بابت وہی باتیں بیان کی جائیں جو ان کی بیگسی و بے چارگی ظاہر کرتی ہیں۔ اس چیلنے نے مرثیہ کو دنیا کی غیر مذہبی شاعری سے دو خاص باتوں میں بالکل الگ کر دیا۔

(الف) اس میں زندگی اس طرح پیش ہوئی نہیں سکتی جیسی ناول، ڈراما، ایک دیگرہ میں پیش کی جاتی ہے اور اس میں زندگی پر وہ وسیع نظر نہیں مل سکتی جو غیر مذہبی ادب میں پائی جاتی ہے۔ مرثیہ میں انسانی فطرت کے دکھانے کی گنجائش ہی نہیں کیونکہ امام حسین کے بابت عام طور سے یہ یقین کر لیا گیا ہے کہ وہ امام معصوم تھے اور ان سے کوئی غلطی کبھی مرزد نہ ہو سکتی تھی۔ دوسرے یہ کہ امام حد سے زیادہ مظلوم تھے۔ اہل ظاہر سے کہ ان دو خیالات کے اندر وہ کر عام فطرت انسانی سے بحث نہیں کی جاسکتی۔

(ب) اس طوفان یونانی ڈرامہ اور ایک کے مطالعہ کے بعد ان کا یہ مقصد بتایا تھا کہ وہ خوف کے جذبات کو دور کر دیتے ہیں



اور یہی نظریہ تمام شاعروں اور نقادوں کے پیش نظر رہا۔ یعنی جذبات کا اُبھارنا، شاعر کا کام نہ رہا بلکہ اگر کسی ادیب پارے کے پڑھنے سے آپ اس قدر بے قابو ہو جائیں کہ آپ پیٹ پیٹ کر رونے لگیں تو وہ ادیب پارہ ادبی لحاظ سے ناکام یا بھجھا جائے گا۔ چنانچہ یورپ میں حزنِ ادب کا مقصد نہ لانا نہیں بلکہ دکھ ہوئے دلوں کو تسکین دینا ہے اور غم کی تصویر یا طرح پیش کی جاتی ہے کہ دیکھنے والے کو تسکین ہو جائے۔ اس لحاظ سے مرثیہ ان اصناف کے دائرے سے بالکل باہر ہو جاتا ہے۔ جو شعریات میں شامل کی جاتی ہیں اور اس کا شمار سب سے بڑی ادبی ہی میں ہو سکتا ہے، اور سطور نے ایک اور قسم کے ادب پر ایک الگ کتاب لکھی ہے جس میں اس نے ایک اور علم کی بنیاد رکھی ہے جس کو ہم خطابیات (RHETORICS) کہیں گے۔ یہ چہرہ شاعری سے بالکل علیحدہ ہے اور خطابت سے تعلق رکھتی ہے۔ تقریریں اس بات کی اشد ضرورت ہوتی ہے کہ سامعین کے جذبات کو اُبھارا جائے اور مرثیہ نگار کی اپنے سامعین کو دلانے کی کوشش بھی اسی قسم کی خطیبانہ کوشش ہے۔ لیکن اس کو خطابت سمجھ لینا بھی صحیح نہیں کیونکہ خطابت کا مقصد زیادہ وسیع و بلند ہوتا ہے اور اس سے جوشِ عمل پیدا کیا جاتا ہے، برخلاف اس کے مرثیہ کا تعلق صرف مذہبی و رسمی شاعری سے ہے اور اس کا مقصد دوسرے عمل نہیں بلکہ یا اس و غم کے جذبات کو اُبھارنا ہے۔

(۳) مرثیہ کا کسی تاریخی واقعہ پر مبنی ہونا تو ضروری ہے، مگر موردِ خاندانِ اقصیٰ سے اسے کوئی واسطہ نہیں ہوتا اور مرثیہ گو اس کو بہت کچھ گھٹا بڑھا کر پیش کرتا ہے۔ مشہور واقعہ ہے کہ میر انیس کے مرثیوں پر بعض علماء نے اعتراض کیا کہ اس میں تاریخی غلطیاں پائی جاتی ہیں۔ میر انیس نے جو جواب دیا وہ بالکل ان کے اور عام نظریہ مرثیہ نگاری کے موافق تھا۔ وہ جواب یہ تھا کہ "تاریخی واقعات کو تاریخی طریق پر بیان کرنے سے بالکل رقت نہ ہوگی۔" اس نے اگر کوئی صاحبِ مرثیہ تاریخی حیثیت سے دیکھیں گے تو وہ غلطی کریں گے۔ ہر مذہبی رسم کسی نہ کسی تاریخی واقعہ پر مبنی ہوتی ہے مگر عوام میں پہنچ کر اس میں بہت سے توہمات اور غلط باتیں شامل ہو جاتی ہیں اور مرثیہ کی بھی یہی صورت ہے۔ اس میں شک نہیں کہ امام حسینؑ کے کردار میں ہم کو فلسفہ اور اخلاق دونوں کے نہایت بلند نکتے ملتے ہیں، لیکن مرثیہ میں ان کو صرف اس نے نظر انداز کیا گیا کہ ان کے بیان سے سامعین پر کوئی رقت طاری نہیں ہو سکتی اور مذہبی نقطہ نظر سے گریہ و زاری ہی اصل چیز ہے۔

اس وقت تک ہم نے مرثیہ کی بابت جن حقیقتوں پر روشنی ڈالی ہے اس کا مذہب سے تعلق تو ضرور ظاہر ہو جاتا ہے لیکن اس کی ادبی حیثیت ظاہر نہیں ہوتی۔ حقیقت یہ ہے کہ مرثیہ بنیادی طور پر ادبی چیز ہے بھی نہیں۔ اور اسی لئے یہ مثل مشہور ہو گئی کہ "بگڑا گویا مرثیہ خوان اور بگڑا شاعر مرثیہ گو"۔ اور یقیناً اردو مرثیہ کا بھی یہی رنگ رہتا اگر کچھ اچھے مذاق کے لوگوں نے اس کی طرف توجہ نہ کی ہوتی اور یہ افراد خاندانِ انیس کے تھے۔ ادل تو یہ حضرات یوں بھی ذی علم و سخن فہم تھے اور دوسرے مذہبی رجحان کے علاوہ ان کو مرثیہ سے اس لئے بھی دلچسپی تھی کہ یہ ان کی معاش کا ذریعہ تھا اور انھوں نے اس کو ایک فن بنالینے کی پوری پوری کوشش کی۔

جہاں تک ہم کو معلوم ہو سکا ہے، پہلے پہلے مرثیہ ترنم کے ساتھ پڑھا جاتا تھا اور عام مجلس پر اس کا اثر بہت کچھ اس ترنم کی وجہ سے ہوتا تھا۔ لیکن جب سوز خوانی کو چھوڑ کر تحت اللفظ پڑھنے کا سلسلہ شروع ہوا تو ضروری ہو گیا کہ مرثیہ میں کچھ ادبی خصوصیات بھی پیدا کی جائیں۔

جہاں تک ہمارا علم ہے میر تقی میرؒ پہلے شخص تھے جنھوں نے مرثیہ میں ادبی عناصر پیدا کئے۔ انھوں نے مرثیہ میں ادبیات پیدا کرنے کیلئے کئی سبکیں اردو، فارسی اور عربی ادب کو سامنے رکھا اور حسبِ ذیل خصوصیات پیدا کیں:-



(۱) میر خمیر نے شاعری کا خاص اور اک مرثیہ میں پیدا کیا اور چونکہ اس اور اک کا رجحان زیادہ تر مبالغہ کی طرف ہے اس لئے مرثیہ میں بھی یہی رنگ غالب رہا۔ چونکہ فارسی شاعری کا تعلق زیادہ تر شہنشاہوں کی مداحی سے تھا اس لئے عام شاعری پر بھی اس کا اثر ہوا یہاں تک کہ غزلوں میں معشوق کی تعریف بھی غلو کے ساتھ کی گئی اور غزلوں میں واقعات کی تصویر بھی اس طرح پیش کی گئی کہ واقعیت باقی نہ رہی۔ میر خمیر نے مرثیہ میں بھی یہی رنگ پیدا کیا۔

(۲) میر خمیر نے یہ دیکھ کر کہ مرثیہ میں ہر صنف ادب کی کچھ خصوصیات پیدا کرنے کی گنجائش ہے انہوں نے تمام اصنافِ سخن کو مرثیہ میں کھپا کر مرثیہ کو ایک نئی صنف بنا دی۔

(الف) انہوں نے غزلی سے تین چیزیں لیں (۱) سراپا (۲) واقعہ (۳) رزم۔ فارسی اردو غزلوں میں یہ تینوں چیزیں موجود تھیں۔ پہلا جز کسی مخصوص فرد کی تصویر ہوتا تھا اور اس میں کسی مخصوص انفرادی و نفسیاتی اثر کا وجود نہیں پایا جاتا تھا، چنانچہ میر خمیر کے یہاں بھی سراپا محض مصوری ہی مصوری ہے، دوسری چیز واقعہ نگاری ہے اس کو سطحی طور پر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں افسانہ یا ڈرامائی سین میں کچھ مناسبت ہے مگر غور سے دیکھنے پر یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ واقعہ نگاری میں زو افانہ کا قصہ پن ہوتا ہے اور نہ ڈرامائی سین کی خصوصیات، بلکہ یہ بھی ایک قسم کی مصوری ہے اور اس کا تعلق محض بیانیہ شاعری سے ہے۔ میر خمیر نے واقعہ کی تفصیل میں اس ذہانت سے کام نہیں لیا جو میرانیس کو حاصل تھی، مگر واقعہ نگاری کے ظاہری اصول جو انہوں نے قائم کر دیئے ان سے میرانیس اور مرزا دبیر نہ ہٹ سکے۔ تیسرا جز داستانوں نے خاص طور پر شاہ نامہ سے لیا ہے۔ گھوڑے کا ذکر، تلوار کا بیان، جنگ کی تیاری، دواشراد کی جنگ، فوجوں میں ہل چل وغیرہ وغیرہ، جو شاہ نامہ میں ہیں، وہی میر خمیر کے یہاں بھی ہیں۔ جنگوں کے بیانات بھی اسی طرح ملتے ہیں جیسے شاہ نامہ وغیرہ میں، مگر درجہ سے یکسر ملن تک کے ایک رزم نگاروں نے جنگ کو رزمیہ کے لئے ضروری نہیں سمجھا۔ لیکن ہمارے یہاں رزمیہ شاعری محض جنگی طریقوں کی تفصیل ہی کا نام ہے۔ میر خمیر مرثیہ میں رزم لائے مگر نہ وہ آج تک کا کوئی دوسرا مرثیہ نگار صحیح معنی میں اس کو ”رزم“ طرح بنانے میں کامیاب ہوا۔

(ب) غزل کا اثر مرثیہ میں نہیں لایا جاسکتا تھا کیونکہ غزل ایک داخلی صنف تھی مگر پھر بھی میر خمیر نے تو نہیں لیکن میرانیس اور مرزا دبیر نے تلوار کی تعریف اور گھوڑے کی تعریف میں رنگِ تغزل کو بہت کچھ داخل کیا۔ میرانیس کے یہاں حضرت علی اکبر کے سراپا بھی غزلوں میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔

(ج) میر خمیر نے قصیدہ سے جو چیزیں لیں وہ بہت اہم ہیں :-

(۱) مرثیہ کی ساخت بالکل قصیدے کی سی ہے۔ اس کے حصے بالکل قصیدے کے حصوں سے مشابہ ہیں۔ قصائد کی طرح مرثیہ میں بھی تشبیب، گریز، مدح اور دعا چار حصے پائے جاتے ہیں۔ تشبیب تو خیر مرثیوں میں ظاہر ہی ہے، لیکن گھوڑے، تلوار وغیرہ کا ذکر بھی اس میں اسی نوعیت سے کیا جاتا ہے جیسا کہ قصیدوں میں ہوتا ہے۔ مرثیوں میں تشبیب کے بعد کسی حضرت کو سانس لایا جاتا ہے، اس کا سراپا بیان کیا جاتا ہے، ان کی اعزاز سے جدائی دکھائی جاتی ہے۔ پھر وہ گھوڑے پر سوار ہوتے ہیں اور گھوڑے کا بڑا طویل قصیدہ پڑھا جاتا ہے۔ اس کے بعد وہ حضرت میدان جنگ میں تشریف لاتے ہیں اور درجہ پڑھتے ہیں۔ اس کے بعد تلوار نیام سے نکلتی ہے اور تلوار پر ایک مستقل قصیدہ ہوتا ہے۔ بعض مرثیوں میں لڑائی کی تصویر بھی پیش کی جاتی ہے، اس کے بعد شہادت کا کچھ بیان ہوتا ہے اور پھر کچھ بند بین اور دادیلا کے ہوتے ہیں۔

(۲) مرثیوں میں قصیدہ ہی کا سلسل بھی ہوتا ہے۔ یہ سلسل آنا بنادہی نہیں ہوتا جیسا قصیدے کا لگتا ہے اس میں کسی قسم کا



منطقی ارتقاء کوئی ہم آہنگی بھی نہیں ہوتی، مضمون شروع کچھ ہوتا ہے اور بدل کر کچھ اور ہو جاتا ہے۔ یوں تو اصولاً ہر مرثیہ میں ایک ہی واقعہ ہونا چاہیے مگر بعض مرثیوں میں واقعات اکٹھے جاتے ہیں، بعض میں ایک واقعہ بیان کرنے کے بعد اس کو کاٹ دیا جاتا ہے۔ (۳) میر ضمیر نے مرثیہ کو ادبی صنف بنانے کے لئے اس کی طرزِ ادا پر بہت توجہ کی۔ نادر کلام۔ رنگینی بیان اور حسنِ ادا کے جوہر اس میں پیدا کئے ادا ان کے بعد بھی مرثیہ گوئیوں نے مرثیہ کو ترقی دینے کے لئے یہی راہ اختیار کی۔

میر انیس کے اکثر سوانح نگاروں نے بیان کیا ہے کہ جب میر انیس کی ایک لڑکی کسی شاعر سے میں بڑی کامیاب ہوئی اور اسکی شہرت ان کے والد تک پہنچی تو ان کے والد نے ان سے کہا کہ اس لڑکی کوئی میں دقت خراب کر بخٹے کیا فائدہ؟ ایسا کام کرو جس سے دین کی خدمت ہو اور جتنی ہے۔ میر انیس نے اس دن سے مرثیہ گوئی کی طرف اپنی توجہ مبذول کر دی اور مرثیے یا اس سے ملتے جلتے اصناف کی تعینت میں اپنی تمام زندگی صرف کر دی۔ اس واقعہ سے ان کے فن کے بارے میں ایک اہم نتیجہ نکلتا ہے اور وہ یہ کہ میر انیس کے لئے مرثیہ تعینت کرنا اس کا مجلس میں بڑا معاملہ دینی تھا۔ اور ان کے فنی اصول کی تحلیل کرتے وقت ہم کو اس کا دھیان رکھنا ضروری ہے ساتھ ہی ساتھ یہ امر بھی بالکل واضح ہے کہ وہ اعلیٰ درجہ کے شعوری فنکار تھے جس ماحول میں ان کی پرورش ہوئی اس کا ہر فرد سخن فہم سخن شناس اور سخن ور تھا۔ ادبی ذوق۔ اچھے بُرے شعر کی پرکھ ان کو ورثہ میں ملی تھی۔ ان کو اپنی قوتوں کا احساس تھا، اپنے کمال کو بھی دیکھ سکتے تھے اور باوجود انکسالی اپنی محسوس بیانی کا ذکرِ فخر سے کرتے تھے۔ ان کو اپنے فن میں کمال پیدا کرنے کا اس قدر شوق تھا کہ اکثر مرثیوں میں اس کے لئے دعائیں مانگی ہیں اور یہ دعائیں قبول بھی ہوئیں۔

میر صاحب نے جا بجا مرثیوں میں اپنی فنکاری کی خصوصیات کی طرف اشارے کئے ہیں اور فنِ تنقید کے جدید اصول کے مطابق میر انیس کے کلام کا مطالعہ انہیں کے اقوال کی روشنی میں کرنا چاہیے۔

میر انیس نے ذیل کے چار مرثیوں کی تشبیہ ہی فنی تبصرہ قرار دی ہے۔

- ۱۔ اے شمعِ قلم روشنی طور دکھا دے۔ مرا ثی انیس جلاول نمبر ۱۵ صفحہ ۳۱۶-۳۳۴ (مطبوعہ نظامی پریس بدایوں) پہلے میسر بند
  - ۲۔ نمکِ نغانِ تکلم ہے فصاحت میری۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۱۹۔ ۴۱۴-۴۲۹۔ پہلے تیرہ بند
  - ۳۔ یاربِ چین نظم کو گلزارِ بنا دے۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۱۔ ۲۴۔ پہلے پچیس بند
  - ۴۔ طب اللسان ہوں مدحِ شرفِ خاصِ علم میں۔ ۔ ۔ ۔ ۲۴۔ ۴۴۴-۴۴۰۔ پہلے چودہ بند
- ان چاروں مرثیوں میں میر انیس نے جو کچھ کہا ہے وہ تقریباً ایک ہی سادہ اور اس کا تجزیہ کرنے کے بعد ہم ذیل کے نتائج پر پہنچتے ہیں۔

(۱) پہلی بات جو ہم کو ان سے معلوم ہوتی ہے، یہ ہے کہ میر انیس کو صنفِ مرثیہ کی فطرت اور اس کی اہم ضروریات کا پورا پورا اندازہ تھا۔ مرثیے انھوں نے مجلس ہی کیلئے لکھے اور عام سننے والوں کی ذہنیت اور علمی قابلیت کو سامنے رکھ کر لکھے اور انھوں نے کوئی فلسفہ اخلاق اس میں پیش کرنے کی کوشش نہیں کی۔

(۲) میر انیس کو اپنے سے قبل کے اساتذہ کی خصوصیات کا خاص احساس ہے۔ اس بات کو وہ ہر جگہ واضح کر دیتے ہیں کہ فنی کاغذ سے وہ ایک خاص طبقہ کے ہیرو ہیں اور اس کے فنی کمال پر فخر کرتے ہیں۔

عمر گزری ہے امکا دشت کی سیاہی میں پانچویں پشت ہے شیر کی مداحی میں

انہیں اس کا بھی احساس ہے کہ ان کے اسلاف نے اس فن کو کتنی ترقی دی ہے۔



اس شناختوں کے بزرگوں میں ہیں کیا کیا مداح  
باپ مداح کا مداح ہے دادا مداح  
جدا علی ساندہ ہو گا کوئی اعلیٰ مداح  
علم ذی قدر شناختوں میں یکتا مداح

جو عنایات اپنی سے ہوا نیک ہوا  
نام بڑھتا گیا جب ایک کے بعد ایک ہوا

اس بند کا آخری مصرعہ خاص طور پر قابل لحاظ ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اس تدبیر کی ارتقاء اور شعرے اپنی فطری مناسبت کو پوری طرح محسوس کرتے تھے۔

بلع ہر ایک ہے موزوں قد زیبا موزوں  
نثر بے سجع نہیں نظم معلیٰ موزوں  
فصاحت مرد ازل سے ہیں سراپا موزوں  
کہیں سکتا نہیں آ سکتا کجا ناموزوں

قول کے عقل کے میزوں میں جو فہمیدہ ہے  
بات جو منہ سے نکلتی ہے وہ سنجیدہ ہے

اس سلسلہ میں وہ سب سے زیادہ اہمیت اپنے والد میر فلیق کے کلام کو دیتے ہیں :-

خلق میں مثل فلیق اور تھا خوش گو کوئی کب  
بلبل گلشن زہرا د علی عاشق رب  
نام لے دھو لے زباں کو شرد نسیم سے جب  
تبع مرثیہ گوئی میں ہوئے جن کے سب

ہوا اگر ذہن میں جودت ہے کہ موزوں ہے  
اس احاطہ سے جو باہر ہے وہ بیرونی ہے

(۳) ان تمام حصوں میں الفاظ "مدح"، "مناجی"، "مداح" وغیرہ پر تکرار کے ساتھ زور دیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے مرثیہ بھی قصیدہ کی ایک قسم ٹھہرتا ہے۔ اس معاملہ پر ادیب ہم کچھ کہہ چکے ہیں اور اپنے باب "مدح شریذ بجاہ" میں تفصیل کے ساتھ ہم بیان کریں گے کہ اس نظریہ نے مرثیہ میں زندگی کے نقوش کو کس طرح ابھارا۔ یہاں صرف یہ دکھانا منظور ہے کہ عام مرثیہ میں ادبی خصوصیت پیدا کرنے کے لئے مرثیہ گوئیوں نے اس کو قصیدہ بنانے کی کوشش کی۔ چنانچہ میرانیس اپنے سخن کو اعلیٰ ترین بنانے کی وجہ یہ بیان کرتے ہیں :-

ہے رتبہ مدح چمن فاطمہ عالی

آگے چل کر اسی مرثیہ میں وہ اندازہ انکسار کہتے ہیں :-

توفیق ثنا خوانی شبیر عطا کر

الغرض میرانیس نے اپنے کو اہلیت کے مداحوں میں گنا ہے اور اپنی یہ خصوصیت بتاتے ہیں کہ اور شاعروں کی طرح مداحوں نے آپ اپنی ثنا کہیں کی اور زامراوی کی۔

(۴) مدح کے بعد جس چیز پر زیادہ زور دیا گیا ہے وہ نقاشی ہے۔ میرانیس نے بھی اس کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے چنانچہ وہ ایک جگہ کہتے ہیں :-

مانی کو بھی حیرت ہو وہ نقشہ نظر آئے  
اللہ کی قدرت کا تماشا نظر آئے  
بہتا ہوا اک نور کا دیا نظر آئے  
سب بزم کو حیدر کا سراپا نظر آئے



ہتھاب تو کیا ہے رخ خورشید بھی فق ہو  
جو بند ہو تصویر بجلی کا ورق ہو

گویا میر صاحب شاعری میں الفاظ سے وہ کام لینا چاہتے تھے جو مصور رنگوں سے لیتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے وہ مصوری کے خاص تکنیک یعنی روشنی اور سایہ خطوط اور رنگ کی اہمیت کو بھی سمجھتے تھے اور اسی کو وہ پیش کرنا چاہتے تھے چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں۔

وہ مرقع ہو کہ دیکھیں اسے گر اہل شعور  
فل ہو یہ ہے کشش مو قلم طرہ حور

دوسرے مرثیہ میں اس طرح۔

قلم فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ  
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو رنگ

بزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھرک جائیں ابھی

بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

اسی طرح مرثیہ یار بچن نظم کو گلزار ارم کر " میں اپنے بزم کے مرقعوں کی بابت یہ دعا مانگتے ہیں۔

گم بزم کی جانب ہو توجہ دم تحریر  
دیکھے نہ کبھی محبت انجم فلک پیر

کھنچ جائے ابھی گلشن فردوس کی تصویر

ہو جائے ہوا بزم سلیمان کی بھی تو قیر

یوں تخت حینان معانی اتر آئے

ہر چشم کو پیروں کا اکھاڑا نظر آئے

اور بزم کے بابت یہ کہتے ہیں۔

آؤں طرف بزم ابھی چھوڑ کے جب بزم  
قطع سراطا کا ارادہ ہو جو بالآخر بزم

خبر کی خبر لائے مری طبع اد لو العزم

دکھائے یہیں سب کو مذاں معرکہ بزم

جل جائیں عدد آگ بھر دکتی نظر آئے

تلوار پہ تلوار چمکتی نظر آئے

ان تمام مثالوں سے معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب بزم و بزم کی عکس کشی الفاظ سے کرنا چاہتے تھے۔

غرض مرثیہ میں دو موضوع بہت اہم تھے ایک مرقعہ نگاری " اور دوسرے " مداحی "۔ میرا نہیں اور مرزا دبیر نے دونوں میں طبع آزمائی کی، مگر میر صاحب کی طبیعت قہیدے کے لئے اس قدر سوزوں نہ تھی جتنی مرزا صاحب کی۔ اسی لئے " مداحی " کے حود حق پر پہنچانے والے مرزا دبیر تھے اور مرقعہ نگاری کو کمال تک لے جانے والے میرا نہیں۔

(۵) میرا نہیں کے ان تمام مرثیوں میں سب سے زیادہ زور زبان کی خوبیوں پر ہے اور اس میں شک نہیں کہ وہ زبان کے بادشاہ تھے، لیکن تنہا اپنی فطرت و اہلیت پر بھروسہ نہ کرتے تھے، بلکہ اندازہ عقیدت وہ کسی قوت برتر و اعلیٰ سے بھی اس کا فیضان طلب کرتے تھے۔



لاحظہ ہوں ان کے چند بند :-

بھر دے درِ مقصود سے اس درج وہاں کو      دریاے معانی سے بڑھا طبعِ رواں کو  
آگاہ کر اذارِ تکلم سے زباں کو      عاشق ہو نصاحت بھی وہ دے حسنِ بیاں کو

تھیں کا سموات سے غل تا بہ سہک ہو

ہر گوشِ بنے کانِ ملاحت وہ نمک ہو

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملا دوں      قطرے کو جو دوں آب تو گہر سے ملا دوں

ذرے کی چمک ہر منور سے ملا دوں      خاروں کو نزاکت میں گل تر سے ملا دوں

گلہ شہ معنے کو نئے رنگ سے بانڈھوں

اک پھول کا مضمون ہو تو سونگ سے بانڈھوں

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب حسنِ ادا کے انتہائی کمال تک پہنچنے کے خواہاں تھے اور ان کو احساس تھا کہ قدرت نے ان کے اندر اس کمال کے حصول کی قوت و دیعت کی ہے۔

چنانچہ فرماتے ہیں :-

ہے نعل و گہر سے یہ دہن کانِ جواہر      ہنگامِ سخن کھلتی ہے دد کانِ جواہر

ہے بند مرصع تو درقِ خوانِ جواہر      دیکھے اسے ہاں ہے کوئی خواہاںِ جواہر

بنائے ر قومات ہنر چاہیے اس کو

سوا ہے بجا ہر کا نظر چاہیے اس کو

زبانی خوبیوں کا تعلق زیادہ تر لکھنوی شاعری سے بتایا جاتا ہے اور اس لئے لکھنؤ والے میر انیس کو لکھنوی شاعر کہتے ہیں گو خود میر انیس اپنے کو لکھنؤ والا نہیں کہتے تھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ میر انیس کی شاعری کو دہلی یا لکھنؤ سکول سے منسوب کرنا غلطی ہے کیونکہ انیس کو زبانِ حافی کی وجہ سے کامیابی نہیں ہوئی، بلکہ زیادہ تر اس لئے کہ وہ شاعر سے زیادہ کچھ اور بھی تھے اور ان سے کمتر درجہ کا فن کار کبھی یہ مرتبہ حاصل نہ کر سکتا تھا، خواہ وہ لکھنؤ کا ہوتا یا دہلی کا۔

## جدید شاعری نمبر

سالنامہ ۱۹۶۵ء

جس میں جدید شاعری کے آغاز، ارتقاء، اسلوب، فن اور موضوعات کے ہر پہلو پر میر صاحب بحث کی گئی ہے اور اس انداز سے کہ یہ بحث آپ کو حالی و اقبال سے یکسو و درحاضر تک کی شعری تخلیقات و تحریکات کے مطالعہ سے بے نیاز نہ کر دے گی۔

قیمت: چار روپے



# اردو مرتبہ، عہد بہ عہد

(ڈاکٹر سید صفدر حسین)

دنیا بھر میں شہدائے کربلا کے مرااثی کی تخلیق عوامی سے وابستہ رہی اور عوامی کی رسم اگرچہ اسلام کے بعض دوسرے فرقوں میں بھی پائی جاتی ہے لیکن یہ مذہب شیعہ کی ایک بنیادی خصوصیت ہے اس لئے کسی حصہ ملک میں جب مرتبہ کے ارتقاء کا جائزہ لیا جائے گا تو محالہ شیعیت اور عوامی دونوں کے اثر و نفوذ کا پتہ چلانا پڑے گا۔ ہندوستان سے شیعیت کا تعلق خاندان بنی امیہ کے فوراً بعد شروع ہو گیا تھا جبکہ خلیفۃ المتمدنہ نے سندھ کی حکومت یعقوب بن یسٹ کے سپرد کر دی تھی یعقوب کے متعلق نظام الملک طوسی نے سیاست نامہ میں لکھا ہے کہ اس بادشاہ نے اسماعیلی مذہب اختیار کر کے بغداد پر فوج کشی کی تھی۔ یعقوب اور اس کے بھائی نے چونتیس سال کے قریب حکومت کی اور جب صفاریوں کی قوت زوال پذیر ہوئی تو سندھ و بلوچوں (۳۲۰ھ تا ۳۶۰ھ) کے اثر میں آ گیا جو کافی عرصہ تک دربار خلافت کے سیاہ و سفید کے مالک بنے رہے اسی زمانہ میں فاطمین مصر (۳۵۹ھ تا ۵۵۶ھ) کو عروج حاصل تھا۔ ایران کے داعی بنی، عراق، ایران، سندھ اور گجرات میں اپنے مسلک کی تبلیغ کر رہے تھے۔ بنی فاطمہ کے آٹھویں خلیفہ مستنصر بالله کا زمانہ تھا جب ۳۶۰ھ میں بنی داعی نے کھسبات اور گجرات کا دورہ کیا اور کچھ لوگوں کو اپنے مذہب کا معتقد بنا کر ان کو قیلم کے لئے مصر بھجوا دیا۔ اس زمانے سے سندھ کی طرح گجرات میں بھی اسماعیلیت جڑ پکڑنے لگی تھی اور جب راجہ سندھ راج جے سنگھ نے (۳۹۶ھ تا ۴۱۱ھ) اپنی رعایا کے ساتھ اسماعیلی مذہب اختیار کیا تو اسماعیلیت کو اس حصہ ملک میں کافی عروج حاصل ہو گیا۔

اسماعیلیت شیعیت ہی کی ایک شاخ ہے جسے قرون وسطیٰ میں طرح طرح سے مطعون کیا جاتا تھا اور اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ ان کی ایک شاخ جسے قراسطہ کہتے تھے۔ عبداللہ میمون کے دامن سے تخریب پسند ہو گئی تھی۔ اس جماعت نے ایران، عراق اور عرب میں بہت سا کشت و خون کیا تھا لیکن اس سے بہت کر اسماعیلی تنظیم ایک اخلاقی اور تہذیبی ادارہ تھی جس نے دویں ہدیٰ بحری سے مصر میں فروغ حاصل کیا تھا۔ اسی جماعت نے قاہرہ آباد کیا اور مصر کی مشہور درسگاہ جامعہ ازہر کی بنیاد ڈالی۔ جو صدیوں تک اسلامی تعلیم کا مرکز بنی رہی۔ ان لوگوں نے نوافلاطونیت کی امداد سے اسلامی عقائد کی چھان بین کی اور شریعت تاویل اور حقائق کے نام سے بن حکومتوں کو فروغ دیا۔ لیکن اس عہد کا ملا عقائد کے معاملہ میں سائنس، عقل اور فلسفیانہ شعور کو برداشت نہیں کرتا تھا اس لئے وہ طرح طرح سے اس نئی تنظیم کو مطعون کرتا رہا۔ محمود غزنوی چونکہ خود کو پہلا اسلامی شہنشاہ سمجھتا تھا اس لئے اس نے ملاؤں کی حمایت حاصل کرنے کے لئے عقلیت کے ایسے تمام اداروں کو تباہ کرنا ضروری سمجھا۔ بد قسمتی سے اپنے عہد کے دو نامور سائنسدان و علی سینا اور البیرونی محمود کے ہم عصر تھے اس لئے ان کی گرفتاری کے لئے بھی خوارزم میں فرمان بھیجا گیا۔ محمود غزنوی کے عروج کے



وقت تمام سندھ میں بہت سی اسماعیلی ریاستیں قائم تھیں جن میں سے ملتان اور منصورہ دو بڑی سلطنتیں تھیں۔ محمود نے ان پر فوج کشی کی اور فتح کے بعد تمام اسماعیلیوں کے ہاتھ پر کاٹ دینے کا حکم دیدیا لیکن سندھ میں اسماعیلیوں کے اثر سے جو شیعی رجحانات پیدا ہو چکے تھے وہ ختم نہ ہو سکے بلکہ انہیں اس وقت اور بھی فروغ حاصل ہو گیا۔ جب عمر میں اسماعیلیوں کا مرکز ٹوٹ گیا اور انکی ایک کثیر جماعت سندھ اور گجرات میں آکر بس گئی۔

اسماعیلیوں سے قطع نظر شیعوں کی اثناعشری جماعت بغیر کسی تنظیم کے ہندوستان میں داخل ہوئی۔ لاکھوں کی آبادی میں ایک وہ آدمی اس رجحان کا ہونا تھا جس کے عقائد کا مشکل ہی سے پتہ چلتا تھا کیونکہ تمام ملک میں فقہ حنفیہ کی پابندی لازمی تھی۔ اس لیے جمہور جماعت۔ بکاح، بچہیزد تکفین اور تقسیم وراثت میں کوئی فرق نہ تھا۔ شیعوں کو وہ باری حمایت و یلم کے آل بود۔ خاندان سے حاصل ہو گئی تھی۔ لیکن شیعیت نے ایران کے صفوی عہد میں عروج پایا۔ صفوی خاندان کے قیام سے بارہ سال پہلے ہندوستان میں بجاپور کی شیعہ سلطنت قائم ہو چکی تھی۔ اس کے چند سال بعد اول گو لکنڈہ پھر احمد نگر میں بھی دو اور شیعہ حکومتیں قائم ہو گئیں۔ کم و بیش اسی زمانے میں ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کی بنیاد پڑی۔ یہ نئے فوج کئی وجوہ سے ایران کی بہتری روایات کا بڑا احترام کرتے تھے۔ اس لیے ان کے زمانہ حکومت میں شیعیت اور عزاداری کو زیادہ سازگار ماحول میسر آ گیا۔ اور شمالی ہند میں شیعہ اثر فروغ پانے لگا۔ کوئی اعتراض کرنے پر آئے تو پروفیسر سری رام کی طرح وہ بھی مغلوں کے مذہبی تعصب پر کتاب لکھ سکتا ہے لیکن انصاف بین نگاہیں جانتی ہیں کہ مغل سلاطین مذہبی معاملات میں بڑے روادار فرماں روا تھے۔ کم از کم شیعیت کے سلسلہ میں ان کی یہ رواداری قدم قدم پر محسوس ہوتی ہے۔ کون نہیں جانتا کہ صفوی خاندان کا بانی شاہ اسماعیل اپنے شیعی رجحانات میں بڑی شدت رکھتا تھا لیکن اس کے باوجود باہر اس کا دوست تھا اور اسی کے مشورے سے قندھار اور ہندوستان پر حملہ آور ہوا تھا۔ اس کا بیٹا ہمایوں جو ایران کے شاہ ہمایوں کی مدد سے دوبارہ حکمران ہوا تھا۔ شیعی روایات کا اپنے باپ سے زیادہ احترام کرتا تھا۔ اکبر کے عہد میں بھی اس کا مدار الہام پر مہم خاں، اس کا اتالیق عبداللطیف، اس کا صدر الصدور شیخ گدائی پنجاب کے قاضی ملا نور اللہ شومتری وغیرہ بہت سے علمائین شیعہ تھے اور ایران سے نوآدمراء، علماء اور شعراء کا سلسلہ بھی لگا ہی رہتا تھا، اسی زمانے میں ایک شیعہ عالم ملا شاہ احمد نے بہت سے لوگوں کو اپنا ہم عقیدہ بنالیا تھا اور اسماعیلیوں کے تیسرے داعی داؤد بن علی شاہ کو بھی اپنی جماعت کے لیے ان کا پر دانہ مل گیا تھا۔ اکبر کے بعد جہانگیر اور شاہ جہاں کی رواداری تو ان کی ممتاز بیگمات کے معتقدات سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ حد یہ ہے کہ اورنگ زیب جس کی مذہبی عصبیت بہت بدنام ہے اس کی شادی بھی شہنواز خاں کی بیٹی دہلیس بیگم سے ہوئی تھی اور زیب النساء اس کے بطن سے نکلی جس کے متعلق ماہنامہ معارف کے ایک مضمون نگار نے لکھا تھا کہ وہ اپنے استاد ملا محمد سعید اشرف مازندانی سے متاثر ہو کر عزاداری کرتی تھی۔ فیض بخش کا کوردی نے لکھا ہے کہ چند توراتی امراء کو چھوڑ کر اورنگ زیب کے تمام درباری شیعہ تھے یہ چنانچہ اس کا وزیر اعظم نواب اسد خاں شیعہ تھا اور نعمت خاں عالی کے معتقدات سے بھی اورنگ زیب بے خبر نہ تھا۔ اورنگ زیب کے بعد اس کا جانشین بہادر شاہ اول علی الاعلان شیعہ ہو گیا تھا۔ اس کی شادی بھی ایک شیعہ خاتون شہر بانو بیگم دختر علی عادل شاہ ثانی سے ہوئی تھی اور اس کے وزیر منعم خاں اور اس کا وکیل مطلق اسد خاں دونوں شیعہ تھے۔ اسی طرح جہاندار شاہ کا وزیر ذوالفقار خاں شیعہ تھا اور ان درباری امراء کے ساتھ ایرانی اور شیعی اثرات اتنی تیزی کے ساتھ ملک میں پھیل رہے تھے کہ فرخ سیر کے عہد سے قلعہ معلیٰ میں باقاعدہ طور پر تعزیرہ لکھا جانے لگا تھا۔ پھر نادر شاہ کی فوج ظفر موج کے ساتھ بہمنام

تاریخ ہندوستان ایٹ اینڈ ڈاؤن جلد دوم مطبوعہ علی گڑھ، پروفیسر حبیب کا مقدمہ۔

انگریزی ترجمہ تاریخ فرخ بخش جلد اول صفحہ ۱۳۶



تمام شمالی ہندوستان پر چلے گئے۔ اسی زمانے میں خود محمد شاہ کی جگہ قادیانہ بیگم شیعہ ہو گئی۔ درباری امراء میں بھی بیشتر شیعہ تھے جن میں سعادت خاں، برہان الملک، عمدة الملک، امیر خاں، صفدر جنگ، مفتی الدولہ، اسحق خاں، سعادت خاں، ذوالفقار جنگ، جگال کاگور، نور علی وردی خاں، پنجاب کا صوبہ دار شاہ نواز خاں اور شاہ عالم کے امراء میں منیر الدولہ، امیر الدولہ، شجاع الدولہ اور ذوالفقار الدولہ، بخت خاں وغیرہ سب شیعہ تھے اور اس ماحول میں ختی و آیات کا سلسلہ یہاں تک چلا کہ مغلیہ خاندان کے آخری چشمہ چراغ بہادر شاہ ظفر نے بھی بیہوشی سے صحت پا کر لکھنؤ کی درگاہ جناب عباس میں اپنی منت پوری کر لی۔ ظفر کے کلیات میں جو مرثی اور سلام موجود ہیں ان سے بادشاہ کی عقیدتِ اہلبیت پر کافی روشنی پڑتی ہے۔

اس تمام تفصیل سے ہمارا مقصود یہ ہے کہ مغلیہ عہد حکومت میں بالخصوص زوالِ سلطنت کے وقت تک اپنے مسلک اور معتقدات کے اظہار میں زیادہ جہاد ہو گئے تھے اور شمال سے جنوب تک جہاں موقع ملا خاص خاص فرقوں کی مذہبی رسوم کو آزادی نصیب ہو گئی تھی۔ اس لئے ذکرِ اہلبیت اور عزاداری حسین کے لئے بھی ماحول نہایت سازگار تھا اور دلی، آگرہ، فرنگ آباد، بریلی، لکھنؤ، فیض آباد، رامپور، عظیم آباد، مرشد آباد، لاہور، ملتان، برہان پور، گجرات اور دکن کے بہت سے شہروں میں عزاداری اور مرثیہ گوئی کو فروغ حاصل تھا اور بعض صورتوں میں تو غیر شیعہ بلکہ بعض ہندو والیان ریاست نے بھی ان مذہبی رسوم کی سرپرستی کی تھی۔ غرض تمام ہندوستان میں۔ مذہبِ فضا موجود تھی۔ جب شمال میں اردو شاعری کی داغ بیل پڑی، اس سے پہلے سندھی، ملتان اور گجراتی زبانوں میں بہت سے مرثیے لکھے جا چکے تھے اور اردو مرثیہ بھی دکن، برہان پور، اور احمد آباد میں مقبول ہو چکا تھا۔ دکن کے شمال میں بھی اردو کے یوم آغاز ہی سے مدح، منقبت اور مرثی کا رواج ملتا ہے۔ ادب تک کی تحقیق سے شمال ہند کی پہلی اردو مثنوی جو دستیاب ہو سکی ہے وہ اسماعیل امر دہوی کی۔ تولد نامہ وفات نامہ بی بی فاطمہ ہے۔ یہ مثنوی اردو نگ آریب کی وفات سے تیرہ سال پہلے ۱۱۷۸ھ میں تصنیف ہوئی تھی۔ اس میں جناب فاطمہ کی ولادت عقد اور وفات کا حال تین سو بیس اشعار میں بیان ہوا ہے۔ اسی زمانہ میں افضل اور میر جعفر نازنوں نے بھی منقبت میں بعض نظمیں لکھیں، مثلاً جعفر کے ایک طویل مثنوی کا مقطع ہے یہ

جعفر ہے دل سے خانوانِ شہِ خیبر کا      صدق باطن سے ہوا خاک درِ صفدر کا  
ہے نہ دلو اس اسے بھوت دسیہ اثر کا      روز و شب یاد رکھے نام علی حیدر کا

در پڑھ نادہلی مصدر و جمال کو باندر

لیکن شمال میں یہ وقت باقاعدہ اردو شاعری کا نہ تھا۔ یہاں شاعری حقیقت میں محمد شاہ کے عہد سے شروع ہوئی جبکہ دلی نے دلی کا دل چھین لیا تھا۔ وہی زمانہ تھا جبکہ شاہ عالم نے ائمہ معصومین کی منقبت اس طرح کی تھی۔

سریر سرور بابا سلیمان      چلا جہ و پری پر اس کا فرماں  
دہی تھا نور تیرا سات اس کے      انگوٹھی نام کو تھی بات اس کے  
سلا یا خاک میں اعدائے دین کو      جگا یا دین ختم المرسلین کو  
ذاس کے بات سیف و زباں ہے      شجاعت اور تہور تو عباس ہے  
نبی بوجہ بوجہ اس کا دوش لہر سنبھالا      ہوار تہر امامت کا در بال



قلع خیبر اٹھا رکھا ترا شور      بد اللہ نے دکھایا مجسزہ زور  
کم و بیش اسی زمانہ میں اور بہت سے "محدث شاہی" نوجوانوں نے مدح و منقبت، "مکہ انظار" پر توجہ کی تھی لیکن ان کے کاغذ  
گرد بے اعتنائی کے انبار میں دبے پڑے ہیں۔ تحقیق کی راہبری میں اگر تلاش کی جائے تو اس طرح کی سیکڑوں نظمیں منظر عام پر  
آ سکتی ہیں، مثلاً میر محمدی بیدار ایک مسدس میں اپنی عقیدت کا انظار اس طرح کرتے ہیں :-

مرتضیٰ شیر بیشہ قدرت      نافع دین و قاطع بدعت  
فاطمہ زیب عجلہ عزت      گوہر درج عصمت و عفت  
آل مشرف یہ لمحک لکھی      اس معزز بہ بقعہ ثمنی

میر محمدی بیدار کی بعض رباعیات بالکل ایسی ہیں جیسے مجلس عزا میں سنانے کے لئے لکھی گئی ہوں۔ مثلاً :-

کیا شرح کروں میں انکا دوا صفت بید      مدح جہنوں کا ہو خدا و احمد  
ہے کس کی زباں ناطق ایسی جو کہے      تعریف دوا زہ امام امجد  
سلطان کریمیاں ہے علی اکرم      سائل کو نماز پنج بخشی خاتم  
مولائے کریم جس کا ہوئے ایسا      کب اس کو سپہ احتیاج دینار و درم  
خورشید سپہر دین رسول ثقلین      ہیں ان کے علی و فاطمہ نور العین  
خافوں نبوت ولایت کے ہرج      مانند دو شمع جلوہ گر ہیں حسنین

اردو مرثیہ کی داغ بیل دکن کی عادل شاہی، قطب شاہی اور نظام شاہی حکومتوں میں پڑی تھی پھر دکن کے علاوہ برہان پور  
اور گجرات میں بھی بہت اچھے مرثیہ گو پیدا ہو گئے تھے اور اس طرح تقریباً دھندلی میں جنوب میں مرثیہ نے وہ تمام مدارج طے کر لئے  
تھے جو دکنی نوادہ سے شروع ہو کر سودا کے ادبی مرثیہ تک پہنچتے ہیں یعنی شکل و ہیئت کے اعتبار سے بھی مرثیہ نے نوادہ اسلام، درد،  
ثلث، مربع، خمس اور مسدس سب پہلو برت لئے تھے اور اس کی وسعت و طوالت بھی آخر وقت میں سودا کے مراٹھ کے قریب  
پہنچ گئی تھی۔ شیرینی زبان، مکالمہ کی قدرت اور رفعت تخیل میں بھی کافی ترقی ہو چکی تھی، وہ دوسری بات ہے کہ لب و لہجہ  
میں دکنی یا گجراتی رنگ غالب تھا لیکن شاعرانہ اوصاف کی کمی نہ تھی، مسدس کی صورت میں سب سے پہلا مرثیہ میر محمدی متین  
برہان پوری کا لکھا ہوا ملتا ہے جو سولہ بندوں میں مشتمل ایک ترقی یافتہ مرثیہ ہے اس میں ایک نئے انداز سے کربلا کے واقعات  
جناب فاطمہ زہرا کی زبان سے بیان کرائے ہیں۔ متین، مزاج اور رنگ آبادی کے شاگرد تھے اور ان کی خوش فکری اور تلاش  
مضامین رنگیں کی پچھلی نرائن شغفیت نے بھی تعریف کی ہے، وہ مرثیہ بہت اچھا کہتے تھے اور ان کا کلام جنوبی ہند کے مرثیہ کی ترقی  
کی آخری حد متعین کرتا ہے، اسے بڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ سے میر و سودا تک مرثیہ نے ایک تسلسل اور باقاعدگی  
کے ساتھ ترقی کی ہے، نمونہ ان کے ایک مربع مرثیے کے پہلے دو بند دیکھئے جن سے جنوب کے مرثیہ کی تکمیلی صورت کا اندازہ  
جو جائے گا۔

تمہارے لکھنے سے یہ تھا ظاہر کہ اپنا بیاں دنا کر دئے      نہ تھے وہ سمجھ دنا کر دئے حرم کے سر پر جفا کر دئے  
تمہاری فصاحت پر نہیں مغرب جہاں میں کس کا بھلا کر دئے      رسول کے بعد کیا کہئے تم حسین کے بعد کیا کر دئے  
کہتے تھے جس کو رسول امجد زبان سے اپنی کنت مولا      انام برحق، امیر عادل، ولی کامل، علی اسعد



وطن چھڑا کر اسے ہلا کر، بے آ کے کوفہ میں مار ڈالا اب اس کے بیٹوں کے سر کے اوپر نہ جانے کیسی بلا کر گئے  
 شمالی ہندوستان میں کھیتیں اور مواد کی کمی ہے ورنہ واقعہ یہ ہے کہ یہاں بھی سیکڑوں مرثیہ گو پیدا ہوئے جن کے حالات زندگی  
 و کارناموں کا آج پتہ نہیں ملتا، لیکن اگر محنت و ریاضت کے ساتھ جہان بین کی جملے تو اس طرح کے درجنوں شعراء کا کم از کم  
 اوالہ ہی مل جاتا ہے جو یا تو خالص مرثیہ گو تھے، یہ پھر دوسری اصناف کے ساتھ کبھی کبھی مرثیہ پر بھی توجہ کرتے تھے، مثلاً صلاح  
 شاہ مبارک آبادی، خواجہ برہان الدین عاصمی مصطفیٰ خاں یک رنگ، میر عبد اللہ مسکین، خلیفہ محمد علی سکندر پنجابی، مرزا معین  
 عدت دامانی، علی قلی نریم، میرزا ملک، مرزا رفیع سورتا، میر تقی میر، شیخ غلام ہمدانی مصطفیٰ، سید محمد تقی، اشرف علی خاں  
 خاں، نظیر اکبر آبادی، جہربان خاں رند دھربان خاں، قائم چاند پوری، راسخ عظیم آبادی، میرامانی، میر باقر علی  
 باقر، سامانوی، میرزا ظہور علی خلیق اور ظہور، مرزا راجہ رام ناکھ دہ، محمد ہاشم شائق، شیخ شرف الدین حسین شرف، میرزا  
 محمد شریف شریف، سید ابوبخش شیفہ، میر حسام الدین علی عورت میر بھجو گریاں، میر محمد علی محب، خدا بخش مویج، مرتضیٰ خاں  
 شاد دہلوی، شیخ حسن رضا نبات دہلوی، میر محمد علی نیاز، میر سعادت علی سعادت امروہوی، حزیں، غمگین، محروں اور دھو  
 سید بخش حیدری، نظر علی، نعیم، علی علی، درخشاں، شاہ محمد عظیم عظیم، حسینی شاہ جہاں آبادی، خادم، خطی اللہ، مرزا علی  
 شاہ جہاں آبادی، سید محمود صاحب راسخ آبادی، عبد السبحان فائز ٹھٹھوی وغیرہ۔

شمالی ہند میں شاعری اور مرثیہ گوئی دونوں باقاعدہ طور پر محمد شاہ کے عہد سے شروع ہوئی ہیں اس سے پہلے عزائمہ جلیوں  
 میں جو مرثیے پڑھے جاتے تھے، وہ عموماً فارسی، دکنی، یا ملتان زبان میں ہوتے تھے۔ شمالی ہند کے بعض شاعر اپنی مقامی  
 زبان میں بھی بعض نوسے و سہام اور مرثیے کہہ لیا کرتے تھے جن کی ادبی حیثیت زیادہ کچھ نہیں ہوتی تھی، لیکن جب خالص رکھتے  
 بولیوں کا پہلا دور شروع ہوا تو بعض ادبی مرثیے بھی لکھے جانے لگے جن میں سے مصطفیٰ خاں یک رنگ کے وہ چند اشعار محفوظ  
 ہیں جو میر تقی میر نے نکات الشعراء میں نقل کر دیے تھے، ان اشعار کا فنی پایہ شمالی ہند کے ادبی معیار کے عین مطابق ہے۔  
 زبان و اسلوب بیان اور تخیل سب میں لطافت موجود ہے جس سے احساس ہوتا ہے کہ دکن اور گجرات کے بعد جب مرثیہ شمالی ہند  
 میں آیا تو اس کا ادبی معیار گرا نہیں بلکہ کچھ اور بلند ہو گیا۔ یک رنگ کے وہ اشعار یہ ہیں۔

زخمی بزم گل چیں شہیدان کر بلا      گلزار کی منظر ہے بیابان کر بلا  
 کھانے پہلا ہے زخم ستم ظالموں کے ہاتھ      دھوا ہاتھ زندگی سیسی مہمان کر بلا  
 اندھیر ہے جہاں میں کہ اشامیوں کے ہاتھ      ہے سر پریدہ شمع شبستان کر بلا

یک رنگ خاں جہاں پوری کے نواسے اور محمد شاہ کے منصب داروں میں تھے۔ خاں آرزو سے انھوں نے مشق سخن کی تھی اور  
 حیاں مبارک آبادی کے ہم عصر تھے۔ انھیں کے زمانے میں مراد علی قلی نریم بھی منصب خانی پر فائز تھے وہ بھی ایک عرصہ تک مرثیہ  
 کہتے رہے اور مشکل ترین، ریف و قوافی میں طبع آزمائی کرتے رہے، لیکن چونکہ وہ مرثیہ کو خالص ادبی معیار پرانا چاہتے تھے اور  
 اس زمانے کے لوگ مرثیہ کا مقصد محض گریہ و بکا سمجھتے تھے اس لئے مرثیہ گو عوام کی حقیرت مندی سے غیر مستحق فائدہ اٹھا کر  
 حق اور ادبی کمزوریوں کی پردہ انہیں کرتے تھے اور ایسے شعراء کا کلام زیادہ مقبول رہتا تھا جو عام فہم کہتے تھے خواہ انکا مرثیہ  
 ادبی اور فنی معیار پر بھی پورا نہ اترے۔ مرقہ مرثی میں بہت سی باتیں ایسی ہوتی ہیں جو سنجیدہ لوگوں کے نزدیک مرثیہ الطبیعت  
 کے معانی نہیں لیکن عوام کی حقیرت مندی کا رخ ادھر سے نہیں ہٹتا تھا اور ان پریشہ و مرثیہ گو بولوں کے مقابلہ میں ادبی مرثیہ



مقبول نہ ہوتا تھا اس لئے مجبور ہو کر ندیم نے مرثیہ گوئی ترک کر دی۔ ندیم ہی کے زمانے میں نواب فضل علی خاں فضل نے ذہ مجلس یا کرہل کتھا کے نام سے روضۃ الشہداء کا خلاصہ ششہ ہجری میں مکمل کیا تھا۔ اس کتاب میں روایات کے ساتھ ساتھ موقع بموقع بعض نظمیں مرثیے اور نوحے بھی شامل کئے گئے تھے۔ لیکن افسوس ہے کہ اصل کتاب آج نایاب ہے اور اس کا محض دیباچہ محفوظ طور پر سکا ہے۔ بہر حال اس کے ایک نوحہ کا نمونہ یہ ہے۔

تقدیر نے میرے تئیں گھونگٹ ہی میں افسوس  
یہ کیا بڑا پیرا تھا مرا ہائے اے لوگو  
اے لوگو! میں بھونڈ پیری تھی کیا ہجومے آتے  
اے لوگو! میں بختوں کی جلی ایک ذرا بھی  
اے لوگو! یہ اک پل میں بسا گھر مرا آجڑا  
لاشے کے کئے بیٹھ کہا اے مرے نوشہ  
اے میرے بنے مجھ سی بنی بیٹھے ترے پاس  
اے میرے بنے تیری بنی ترے بنا ہائے  
اے میرے بنے ساس کو کیا منڈ میں دکھاؤں

میرے بنے کی بچی لا لاش دکھائی  
دو لہا کو سو ہائی نہ میں اور موت موہائی  
دو لہا ہوا، کتنی میرے قدم کی یہ بورائی  
صورت بنے اپنے کی نہیں دیکھنے پائی  
یہ کیسی پھری موت کی اب رائی دوہائی  
تو مر گیا اور میرے تئیں موت نہ آئی  
تو نے مجھ سے گور سیتی آنکھ لگائی  
کفن کی گلے میں ڈال کرے گی یہ دوہائی  
دل میں کہے گی کیسی ہو بیاہ کے لائی

اس نوحہ میں خالص ہندوستانی عورت کے جذبات ہندوستانی لب و لہجہ میں ملتے ہیں لیکن یہ کوئی باوقارین نہیں ہیں بلکہ بڑی حد تک مرتبہ اہل بیت کے منافی ہیں، لیکن چونکہ عوام کی افزائش گریہ کے لئے اس طرح کے نوحے اور مرثیہ بہت کارگر تھے اس لئے انھیں مقبولیت حاصل تھی اور علی قلی ندیم کا ادبی مرثیہ نگارہ جاتا تھا۔ اسی طرح عوام کی پسند مرثیہ پسر لطف علی خاں، محمد نعیم اور میر عبدالمکین وغیرہ نے بھی لکھے تھے۔ پسر لطف علی خاں کے متعلق درگاہ قلی خاں نے لکھا تھا کہ:-

منقبت در ریختہ بہ طمطراق تمام دساؤں سامان مالا کلام می گوید۔ دنیاے مرثیہ بہ عجب سوز و گداز می گذارد معدن اخذہ است  
دکان الم۔ مخزن معیبت است و گنجینہ غم :-  
اسی طرح محمد نعیم کے متعلق بھی تحریر فرماتے ہیں کہ:-

شعرش چون ناشی از دردہ اندوہ است بجزد و شغیدن طبایع را مقارن غم و الم می گرداند :-  
مسکین اند ان کے دو ہائیوں یعنی حزیں اور غمگین کے متعلق ان کی یہ رائے ہے:-

وے زبان ریختہ گفتن مہارت تمام دارند، در ہر شہر کلام اینہا شہرت دارد و در واقع ہر سہ کس بسیار خوب می گویند و الفاظ الم آور بہ مضامین حسرت آگین ایجاد می کنند۔ نواسہان مرثیہ بخدمت اینہا طرہ رجوع است۔ مسودہ اشارش بہ تلاش دوست می آرند و در امثال و اقوال افتخار می کنند۔ طرز ہائے عجیب و تلا شہائے غریب در لکرا میں عزیزان بنظر می آید۔ حق تعزیرہ در کلام خود ادائی کنند و خلوص محبت طبعین و ظاہرین بر ہنگنان ظاہر است۔ صلہ معتمد کہ معاش دفا کنند از مکان ہائے معین دارند و فکر غیر از منقبت بکاظر می رسانند۔ لے از استماع مرثیہ ہائش بہر باب تعازی می رسد کہ از روضۃ الشہداء متصور نیست و نہ از وقائع مقبل۔ قدردان مراتب الم و چاشنی گیران ماندہ غم امتیاز می کند :-

مسکین کے متعلق قدرت اللہ شوق طبقات الشعراء میں لکھتے ہیں کہ:-



تمام عمر خود در نصیبت مرثیہ امام حسن و امام حسین صرف نمود و بوقت مرگ خود یک صند رنجہ چھ از مسودات مرثیہ بے ترک گذاشت و یہ در شہ خود وصیت نمود کہ ہر سال یک ہرچہ کاغذ ہدیہ ازینہا بر آوردہ در ایام عاشورہ دواج دہند چنانچہ اکثر مرثیہ ہائے او در ایام محرم الحرام خواص و عوام بالکھن خوش و صحت حسن در ماسم لایین ہماہن سعیدین، شہیدین ابی محمد الحسن و ابی عبداللہ الحسین می خوانند۔

شبہ نے بعد از فوافل در کلمات	حبیب دواج ہونے لگی کچھلی رات
کہا کاسے دستا دل کرد طاعات	تسبیح او پر پھر آیا جسدی بات
چوں نگہ می کنم نماند بے	بردم از عمری رود رفتے
کی پرستش خدا کی یا سرودین	جائے جائے وہ ساری رین
کہا کیا سوؤں اب گذر گئی رات	کہا آنکھوں نے ملک تو سوئے حسین
باز دارد پیادہ باز ریل	خواب نوشین بامد لوریل

سکین کا ایک مربع مرثیہ یہ ہے۔

سب کے خلعت سوں تمھارا سر د پا بھاری ہے	یا بنی جیسی تمھیں جیوں میں سرداری ہے
سب سوں زیادہ انھیں پرستی جفاکاری ہے	وہی ہی آل تمھاری کو دل آزاری ہے
اولاً ظلم کا تارا اسی پر ٹوٹا ہے	فاطمہ ہے تو بھاری کا وہ ٹھکڑ ٹوٹا ہے
ہپ کے مرتے سوا مجھ پہ جفاکاری ہے	کہتی ہے میرا لہبہا تو عجب پکڑ ٹوٹا ہے
پانی ان بچوں کو نین ملتا جاتا ہے جی	بچے اس سید مظلوم کے مرتے ہیں ابھی
بس نہیں چلتا موئے جلتے ہیں لاچار ہی ہے	مادان ان بچوں کا منہ دیکھ کے مدتی ہیں بھی
وہ اُسے کہتی تھیں اصغر کے اوپر داریاں ہم	ذینب ان ماذن میں بڑھ آتی تھی ایک ایک قدم
کیا یہ چھاتی ہمیں اصغر میں بہت پیاری ہے	دودھ ہوئے تو ہمیں فاطمہ اماں کی قسم
میں ہوں مسکیں تمھارا مجھے غم سہنے کی	یا بنی کچھ نہیں اب تاب مجھے ٹکھنے کی
اب دوزخ زندہ ہے اور تم ہو خبر داری ہے	مجھ کھجے جیسے نے عرض جو کرنی تھی سو کی

ظاہر ہے کہ اس قسم کے مراثن پر اگر ادبی نقطہ نظر سے تنقید کی جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ انکا ادبی پہلو کمزور ہے۔ جابجا تنقید لفظی اور بھرتی کے الفاظ موجود ہیں۔ ان میں ایسی باتیں اہمیت کی زبان سے ادا کرائی گئی ہیں جو ان کے بلند کردار کے منافی ہیں اور نیکم اور سوتا ایسے شعرا پر حکم لگانے میں حق بجانب تھے لیکن یہ خالص مرثیہ گوئیوں یا پیشہ ور شاعروں کا حال تھا وہ شاعران سے بدجہا بہتر تھے جو محض مرثیہ گو نہ تھے بلکہ ان کا پایہ رکتہ میں بھی بلند تھا اور جنھوں نے کبھی کبھی تفسن طبع کے طور پر یا جوش عقیدت میں مرثیہ بھی لکھے ہیں مثلاً اشرف علی خاں غفاری کے متعلق مصحفی لکھتے ہیں کہ ان کے بعض مرثیے بہت دلچسپ ہیں۔ جس زمانے میں مصحفی مکتب نشین تھے اردو بہہ کے اطراف عالم میں شاہ محروں بہت مشہور مرثیہ گو تھے۔ خود جہد برہان الدین عاصمی کی میر تقی میر تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔ مرثیہ ہم خوب می گوید۔ شاہ محمد عظیم عظیم جن کے متعلق تاسم نے لکھا ہے کہ۔ عزیز ہے بود جدویش بناد از خاک پاک شاہ جہاں آباد۔ ان کے پارچہ سلام اور پارچہ مراثن ذاب سالار جنگ (جید آباد کن) کی بیاض میں موجود



ہیں۔ ایک مرثیہ کا انتخاب یہ ہے۔

کہتی تھی بائے زینب یا معطلی منو تم      فریاد بیکسوں کی آکر ذرا سنو تم  
پیارا حسین دن میں مارا پڑا سنو تم      جبریل کی زبانی سب ماجرا سنو تم  
جنگل میں تشنگی سوں بچے پکارتے ہیں      کوثر کے ساتیوں کو بن پانی مائے ہیں  
نانا کھارے گھر کو ظالم اجاڑتے ہیں      سب قافلہ حرم کا لوٹا گیا سنو تم  
زانو پہ ماں کے اضر و بجان ہو پڑا ہے      عابد سر ہانے اُسکے روتا ہوا کھڑا ہے  
کیسا غریب بچہ مائی میں جاگتا ہے      اللہ کر پکارا ادب جی دیا سنو تم

شاہ محمد عظیم کے مستفیدوں میں ایک بزرگ سید محمد تقی عروت میر گھاسی تھے جو اجرت کتابت اور معلمی سے گذر اوقات کیا کرتے تھے وہ اخیر عمر میں فرخ آباد چلے گئے تھے جہاں نقاب ہریاں خاں کے پاس سودا کا قیام رہتا تھا مرثیہ نگاری میں اُن کی مقبولیت دیکھ کر سودا کو تنقید کی اور اُن کا دستخطی مرثیہ کہیں سے حاصل کر کے اس پر ایک رسالہ سبیل ہدایت لکھ دیا۔ یہ مرثیہ مربع شکل میں ساکھ بندوں پر مشتمل ہے اس پر سودا کے اعتراضات عموماً اس نوعیت کے ہیں کہ فلاں تائید میں شایگان کا نقص ہے، فلاں لفظ گڑبھب ہے، یہاں تقطیع میں یہ حرف بڑھ گیا ہے، رہاں فلاں لفظ کی افزودنی سے مصرع ناموزوں ہو گیا ہے۔ اس لفظ پر تشدید غلط لگائی ہو اس لفظ کے ساکھ واؤ معدوم کا استعمال نہیں ہونا چاہئے۔ رہاں تائید کے بجائے تذکیر کی ضرورت تھی۔ وغیرہ سودا کی اس تنقید کا اقسام اس بند پر ہوتا ہے۔

غرض مرثیہ یہ جو تم نے کہا ہے      عجب بحر بے ربطی اس میں بہا ہے  
بل غمت کا جی ناک میں آ رہا ہے      فصاحت کو دیکھو تو وہ جاں بلب ہے

سودا نے اس تنقید کی تمہید میں جو اشعار کہے ہیں۔ ان سے پتہ چلتا ہے کہ سودا نے جب شاعری شروع کی تو مرثیہ میں بعض ایسی چیزیں رد اکتھیں جو دوسری اصناف میں عیوب شعری میں داخل تھیں اور ان کی وجہ یہ تھی کہ سامعین مرثیہ کو ادبی اعتبار سے نہ سمجھتے تھے بلکہ ذکر مصائب کے طور پر سن کر گریہ و بکا میں مشغول ہو جاتے تھے۔ سید محمد تقی نے کسی زبانی گفتگو میں سودا کو مرثیہ کا مقصد یہی بتایا تھا کہ اسے سن کر عمام اتار کر گریہ و بکا کریں اور اس طرح ثواب حاصل کریں، جب یہ مراثن بقول سودا چھوٹی امت کے لوگ یعنی جمّا اور بڑھو سنتے تھے تو تمام تمام دن سینہ زنی اور گریہ و بکا میں مصروف رہتے تھے۔ لیکن ایسے مرثیوں کے مقابلے میں اعلیٰ ادبی مرثیہ دھرارہ جاتا تھا۔ ادبی مرثیہ کی اس ناقدری سے متاثر ہو کر سودا نے یہ تنقید لکھ دی لیکن یہاں بھی میر صاحب کے دس بند ایسے باقی رہ گئے جن کے متعلق سودا کو اعتراض کرنا پڑا کہ ان کا طور میں نے کچھ درست پایا۔ صرف کہیں کہیں بعض توانی اور الفاظ محل نظر ہیں۔ غرض اس تنقید کے باوجود میر صاحب کا مرثیہ اس لحاظ سے اہم ہے کہ یہ اپنے دور کی مردہ مرثیہ نگاری کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ اسے پڑھ کر یہ پتہ چل جاتا ہے کہ سودا نے اپنے عہد کے مردہ مرثیہ پر کتنی تنقید کی تھی سید محمد تقی کے اس مرثیہ کے چند ابتدائی بند یہ ہیں۔

دلوں پر محبتوں کے حالت عجب ہے      مصیبت ہے ماتم ہے غم ہے تعب ہے  
غرض کیا کہوں کس روش کا غضب ہے      حسین علی کی شہادت کی شب ہے  
محبتوں نے دل سے خوشی سب جھی ہے      ہر اک گھر میں ماتم کی مجلس رہی ہے



عجب طرح کی دوائے دیلا بھی ہے کہ روز قیامت کی گویا یہ شب ہے

اس زمانے میں مرثیہ نگار دو طرح کے ہوتے تھے۔ ایک وہ جن کا ذہن خصوصی مرثیہ ہی کی طرف تھا اور دوسرے وہ جنہیں ریختہ گوئی میں نام حاصل تھا۔ لیکن وہ کبھی کبھی جوش عقیدت میں مرثیہ کو بہ دیا کرتے تھے پہلی قسم کے شعراء میں خواجہ برہان الدین عاصمی، ان کے بیٹے میر لسانی، میر عبداللہ مسکین، حزیں، غلگین اور سکندر شامل تھے، اور دوسرے گردہ میں اردو کے بہت سے شعراء شامل تھے جن میں شاہ مبارک آبادی، میر سعادت علی سعادت مرزا علی قلی ندیم، اشرف علی خاں، میر تقی میر، محمد رفیع سودا، مصطفیٰ، نظیر اکبر آبادی، حیدر بخش حیدری، نواب مہرباں خاں رند و مہرباں، قائم چاند پوری، ارد غلام علی ناسخ عظیم آبادی، وغیرہ زیادہ مشہور ہیں۔ جس طرح تیسرے سودا کے دبستانوں نے اردو شاعری کی دوسری اصناف کو کمال تک پہنچایا۔ اسی طرح ان استادوں کی ادبی نسلوں نے مرثیہ کو بھی اس سرحد پر پہنچا جس پر ابھاروں سے لکھنؤ کا ترقی یافتہ مرثیہ شروع ہوتا ہے۔ سودا بطور مرثیہ نگار کافی عرصہ سے نام آور چلے آ رہے ہیں لیکن عہد حاضر میں میر تقی میر کی مرثیہ گوئی سے بہت کم لوگ آشنا تھے۔ عام طور پر وہی ایک مرثیہ ان سے منسوب کیا جاتا تھا۔ جو سید محمد تقی عروت میر گھاسی کی تصنیف ہے اور جس پر سودا نے اعتراضات کئے ہیں۔ لیکن کچھ عرصہ سے میر تقی میر کے مرثیوں کا حوالہ بھی بعض ادبی رسائل میں ملنے لگا تھا۔ بالآخر انجمن تحافظ اردو لکھنؤ نے ان کے مرثیوں کا مجموعہ بھی شائع کر دیا جو دو سو آٹھ صفحات پر مشتمل ہے۔ ان دونوں بزرگوں میں سے سودا کو مرثیہ نگاری میں تقدیم حاصل ہے اس لئے ہم پہلے انہیں کے مرثیوں کا جائزہ لیتے ہیں۔

عوام پسند اردو مرثیہ کی ادبی لہری کا احساس سب سے پہلے مراد علی قلی ندیم کو ہوا تھا پھر سودا نے اس پر تنقید کی ضرورت محسوس کی اور آخر میں سید انشا اللہ خاں نے بھی کہا کہ "دریں دلا اکثر موزونان ہند کہ قوت شعر و طبیعت ندارند برائے شہرت و مدح شدن در جاہلان و جذب منافع از امرائے خفیف الرائے شروع بہ مرثیہ گوئی کنند" سید انشا نے محض حکم لگایا ہے کوئی نمونہ پیش نہیں کیا لیکن سودا نے معیار بھی تجویز کیا اور کثیر تعداد میں خود مرثیہ لکھ کر ادب کا اعلیٰ نمونہ بھی پیش کر دیا۔ سودا کو مرثیہ لکھنے میں کہاں تک کد تھی، اس کا اندازہ ان کے ان اشعار سے بخوبی ہو جاتا ہے۔

جو مجھ سے کہتے ہیں کہ مرثیہ سوا کچھ اور وہ چاہتے ہیں دہاں سے مری سنا کچھ اور

کبھو نہ میں تو کہوں اس کے ماسوا کچھ اور الم سے آل محمد کے ہے بھلا کچھ اور

حد مرثیہ آتی ہے جب "من بکی" کی مجھ کو یاد خیر مرثیہ سمجھوں ہوں اس کو میں اتحاد

اس امر میں جو ہوا ہو بنی سے یوں ارشاد مناخت ہے بھلا اس کی کفر یا کچھ اور

سودا کی مشق سخن چالیس سال کی ہو چکی تھی۔ جب انھوں نے مرثیہ کا معیار بلند کرنے کے لئے اپنے عہد کے ایک مشہور مرثیہ گو کے کلام پر تنقید کی اس ذیل میں انھوں نے فرمایا تھا کہ

"مشکل ترین و قاتی طریق مرثیہ کا معلوم کیا کہ مضمون واحد کو ہزار رنگ میں ربط معنی سے دیا چنانچہ اس کام میں محترم ساکسو نے عز قبول نہیں پایا ہے، اسی معذور مرحوم نے یہ فرمایا ہے۔"

مجھے کہ پاس مجمل شان داشت جبرئیل گشتند بے عماری دمجمل سستہ سوار

پس لازم ہے کہ مرتبہ نظر رکھ کر مرثیہ کہے نہ کہ برائے گریہ عوام اپنے تئیں مایوس کرے۔ نادر مقالہ ہے کہ عقلاً جو نہ سمجھیں اور ضابطہ تفصیل و تعداد بکا میں رہیں۔ اس کا مبیاق و مبیاق چہلہ در یافت کریں اور بچو ش بہیں۔ - بیست



معنی لفظوں سے ہوتے ہیں ردپوش یاں تلک رتبہ سخن پہونچیا

گویا سودا کی تنقید کے وقت تک ٹھیک مرثیہ نگاروں کی تخلیقات محض اسی قابل ہوتی تھیں کہ وہ "چھوٹی امت کو گریو بکا میں مشغول رکھ سکیں، عقلاء ان مراٹھ کے کمزور پہلوؤں کو سن کر احترام کے طور پر ضبط تفحیک کرتے تھے اس لئے یہ لوگ سمجھتے تھے کہ ہم بہت بڑے شاعر ہیں۔ سودا نے تنقید لکھ کر ان کے مزاحمت کو توڑا اور پھر اپنے مجوزہ معیار پر چل کر مرثیہ کو تنقید شاعری کے بمعناں بنادیا۔

سودا کے کلیات میں ان کی تصنیف کے بارہ سلام اور بہتر مراٹھ موجود ہیں اور غالباً یہ تعداد بارہ آئمہ اور ستر دو تن شہدائے کر بلا کی رعایت سے رکھی گئی ہے۔ ان مراٹھ میں اقسام نظم اور مضامین دونوں اعتبار سے تنوع پایا جاتا ہے۔ خیال ہوتا ہے کہ شاید ان کے مراٹھ اس مجموعہ میں نہیں آسکے۔ پھر بھی ان سے قبل یا ان کے بعد شاید ہی کسی شاعر کے اتنی مختلف شکلوں میں مراٹھ موجود ہوں۔ ممکن ہے مقدار کلام کے اعتبار سے بھی اتنے مراٹھ شمالی ہند میں ان کے کسی پیشرو نے نہ کہے ہوں۔ سودا نے مراٹھ کی صورت و معنی میں بہت سے روشن اضافے کئے اور منفرد، مستزاد منفرد، مثلث، مثلث مستزاد، مربع، مربع مستزاد، مخمس، ترکیب بند، ترجیع بند، مخمس ترکیب بند، مخمس ترجیع بند، مسدس، مسدس ترکیب بند اور دوہرہ وغیرہ میں مراٹھ کہہ کر بہت سے قیمتی تجربات سے مراٹھ کی دنیا کو آشنا کرایا۔ انھوں نے اردو کے علاوہ پوربی اور پنجابی زبانوں میں بھی مرثیے لکھے، اور اس طرح دوسری زبانوں کو بھی ادبی معیار سے آشنا کرایا۔ سودا نے ہدایت کے علاوہ مرثیہ کا ادبی لہجہ بھی سنوارا ہے لیکن مرثیہ کا مقصد متعین کرنے میں وہ عام ڈگر سے نہیں ہٹ سکے، خود ان کا بھی یہی خیال ہے کہ غم حسین رونے اور سامعین کو رلانے کا اجریہ ہے کہ آتش جہنم سے نجات مل جاتی ہے۔

جو دھویا چاہتا ہے جامہ اعمال اے سودا تو رور کر بھگور دمال پر رومال اے سودا

خوشی کو رات دن کر غم کہ تو پا مال اے سودا الم سے اپنے رکھ سید کو مال مال اے سودا

بچاتا ہے اگر تو آپ کو نار جہنم سے

اور جب اپنے اس مقصد کو مجلس عزاء میں پورا ہوتا دیکھ لیتے ہیں تو مرثیہ کو عموماً ایسے اشعار پر ختم کرتے ہیں۔

نہ کر بس آگے تو سودا یہ ذکر رہ خاموش فلک کی پشت سے گزرا ہے سامعوں کا خرد سن

لہو ہراک کے جگر کا یہ مارتا ہے جوش کہ ان کی چشم سے جز خون جگر بہا کچھ اور

لیکن اس دعوے کے باوجود ان کے مراٹھ کا غم انگیز پہلو نسبتاً کم ہے۔ خلوص و عقیدت، ندرت و تحفیل، شاعرانہ انداز بیان و اقد نگاری کے اکثر نمونے ان کے یہاں ملتے ہیں لیکن جگر کو خون کرنے والے اشارے ان کے یہاں اپنے معاصرین سے کم پائے جاتے ہیں اسی وجہ سے ان کے مراٹھ کو بعض لوگوں نے بے کیف کہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ سودا کے مراٹھ میں گریہ انگیز پہلو کم ہی ہے لیکن بے کیفی کا الزام ان پر نہیں لگایا جاسکتا۔ ان کے کلام میں تاثیر موجود ہے جو کہیں غم انگیز جذبات سے پیدا ہوئی ہے۔ لیکن اچھوتے خیالات سے کہیں حسن بیان سے ایک مرثیہ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

کہا اسار دے یوں چیت کے صبی سے طیش یہ پوچھنی کے سرور سیخ سے

کیا ہے بار یہ پیما فلک نے کینے سے جسے نکال کے اس دھوپ میں مریخ سے

کجاوے اہل حرم کے لگے ہوئے دنبال خدوات سرا سیمہ اور پریشاں حال



درد حال شدت گریا سے ان میں وہ اطفال  
غبارِ راہ سے چہرہ تمام گرد آلود  
ہو ہے سوچ میں دونوں جہاں کا وہ سجد  
ان اشعار کی کیفیت ایسی ہے کہ نہیں ہے جس میں امام حسین کی تصویر اس طرح پیش کی ہے  
وہ گرمیوں کے دن وہ پہاڑوں کی راہ سخت  
دو بے ہوئے پسینوں میں وہ غازیوں کی سخت  
راکب عبا میں چاند سے چہرے چلے ہیں  
سودا کی ندرت تخیل منظر کا کائنات سے غم امام کے بہت اچھے پہلو پیدا کرتی ہے مثلاً  
رکھتی ہے داغ غم شاہ نمایاں آتش  
نظر آتا نہیں یہ خوش بہ تاک انگور  
بلکہ غنچہ کو ماتم نے کیا چکنا چور  
پنہیا منہ میں لاکر داں کہیں سے یوں پانی کی

واقعات کے بیان میں سودا کے ماخذ وہی احادیث و روایات ہیں جو عام طور پر مجالس عزاء میں سنی جاتی ہیں۔ ان روایتوں میں سے بعض تو محض حوالے کے طور پر آگئی ہیں اور بعض کو پھیلا کر پورا مرثیہ بنالیا گیا ہے۔ مثلاً شہدائے کربلا کی شہادت، کربلا سے شام تک کا سفر، دربارِ یزد میں داخلہ وغیرہ واقعات علیحدہ علیحدہ سے کر مختلف مرثیوں میں سے بیان کئے ہیں۔ ایک یہ بات سودا نے نئی کی ہے کہ ایک مرثیہ میں ایک نصرانی سے اپنا منظرہ نظم کیا ہے۔ معترض کے سوالات اور اپنے مدلل جوابات کے فن کارانہ انداز سے بیان کئے ہیں۔ یہ مرثیہ اس بند سے شروع ہوتا ہے

میں ایک نصاریٰ سے یوں از رو کا دانی  
عیسیٰ کے نواسے کو ہم عیسٰی کی قربانی  
پوچھا کہ مسلمان ہے بولا یہ وہ نصرانی  
کرتے تو ہمیں بھیتا دعوائے مسلمان

سودا کے بعض مرثیے بغیر کسی تمہید کے بھی شروع ہو جاتے ہیں لیکن چونکہ وہ اپنے قصائد میں تشبیب لکھنے کے عادی تھے اس لیے بعض مرثیے میں چہرہ کج کر اس خصوصیت سے مرثیہ کو بھی ردِ شناس کرایا ہے۔ انھوں نے بعض جگہ مختصر مگر حبستہ اور بعض جگہ طویل مگر شگفتہ تمہیدیں لکھی ہیں ان میں ندرت تخیل اور حدتِ طرزِ ادا نے تاثیر پیدا کر دی ہے۔ ایک مرثیہ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے

بوسے ہیں مرغِ چمن آج کہ نالاں ہیں ہم  
ہے پھل کے ذباں زد کہ پریشاں ہیں ہم  
کہتے ہیں گل کہ سدا چاک گریباں ہیں ہم  
زرگستان کا سخنِ یوں ہے کہ حیراں ہیں ہم

کرداری جس کو ایسی نے معراج کہاں پر پہنچایا اس کے بعض منسخر نمونے سودا کے مرثیے میں بھی موجود ہیں اور ان کا کلام بھی شہدائے کربلا کی صداقت، حق پرستی، صبر و رضا، ایشاد و توکل، علم و مردت، جرات و استقلال کا آئینہ ہے۔ اسی طرح منظر نگاری کے طور پر بعض رزمیہ مناظر کی تصویر بھی انھوں نے پیش کی ہے اور دو تین مرثیوں میں مجاہدے اور مقابلے کے بعض سینے نظر آ جاتے ہیں لیکن یہ نقوش بکے ہیں اور اس تفصیل سے نا آشنا نظر آتے ہیں جس میں بعد کے کھنوی شعرا نے کمال دکھایا ہے۔

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ سودا نے واقعی مرثیہ کا نئی اور ادبی پایہ بلند کیا اور ان کے کلام میں سیرت و کردار کے نقوش



واقعات اور مناظر کی تصویر کشی، زبان و بیان کی سلاست، طرز ادا کی شیرینی وغیرہ تمام خصوصیات اس معیار پر مبنی ہیں۔ جو ان کے بیشتر شعراء کے دسترس سے باہر تھیں۔

سودا کے ہم عصر میر تقی میر نے بھی مرثیہ بڑی عقیدت اور خلوص کے ساتھ کہا ہے۔ اس وقت تک ان کے چونتیس مرثی اور سلام منظر عام پر آئے ہیں۔ ان مرثی میں سودا کی طرح ہیئت اور شکل کا تنوع ہے اور مریخ، مسدس، منفرد، ترکیب بند اور ترمیم وغیرہ میں طبع آزمائی کی گئی ہے لیکن سودا، میر اور ان کے معاصرین سب نے مریخ شکل کو زیادہ استعمال کیا ہے اور یہی صورت اس زمانہ میں زیادہ مقبول تھی، میر کے مرثی چالیس چالیس بند تک پہنچ جاتے ہیں جن میں پرتاثر انداز بیان کے ساتھ واقعات کو بلا پر پیش کیا ہے۔ دو مرثیہ مسدس میں بھی ہیں۔ لیکن مجھے میر کے مرثی کی یہ خصوصیت بالکل منفرد محسوس ہوتی ہے کہ انہوں نے محشّم کا نام کے دو انداز بند کے انداز میں مرثیہ کہنے کی جرأت کی۔ محشّم کاشی کا مرثیہ بہت مقبول تھا جس کی تقلید میں دکن کے شعراء نے فارسی میں مرثیہ کہے تھے۔ لیکن اردو میں غالباً آسمانی تنگ دامنی کے پیش نظر کسی نے تقلید نہیں کی تھی، میر وہ پہلے اور غالب آخری مرثیہ گو ہیں جنہوں نے اسی زمین اور اسی انداز کے قوانین میں ترکیب بند کہا۔ محشّم کاشی کا مرثیہ اس شعر سے شروع ہوتا ہے

بازا میں چہ شورش است کہ در خلق عالم است

بھڑکیا یہ ماجرا ہے کہ ہے صبح جیسے شام

بنیاد صبر دھانہ طاقت خراب شد

بازا میں چہ شورش است کہ در خلق عالم است

میر فرماتے ہیں: پھر کیا یہ دھوم ہے کہ جہاں ہے سبہ تمام محشّم کے آخری بند کا آغاز اس طرح ہوتا ہے

خاموش محشّم کہ دل سنگ آب شد

میر کے مقطع کے اشعار یہ ہیں۔

چپ رہ خدا کو مان کہیں اسے زباں دراز  
سینے میں دو دستوں کا ہوا بجائے دل گداز  
اور اس کی لاش بے کفن اوپر نہ ہونماز  
باد شمال ظلم نے کی صبح ترک تاز  
گرے کے ہم تو تخت جگر کرتے ہیں نیاز  
لگ جائے گا جگر کو کوئی داغ آد باز

خاموش میر کرتا ہے دل چاک تیری بات

صلوات حسین کہ ہوگی تری نجات

خاموش میر لب نہ کریں اب سخن سے ساز  
ہر حرف تیرے منہ سے نکلتا ہے شعلہ زن  
کیا ظلم ہے کہ قتل ہوا ہے امام وقت  
خاموش میر شمع رسالت کی بجھ گئی  
خاموش میر بس یہ جگر سوز غم نہ کہہ  
خاموش میر آتش غم ہے زمانہ کش

اسی طرح میر تقی نے سودا کی ایک زمین میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ان دونوں مرثیوں کے مضامین اگرچہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ امام حسین کے کردار کی عظمت کا اظہار کرنے میں سودا میر سے زیادہ کامیاب ہیں۔ سودا نے اپنے مرثیہ میں وہ موقع پیش کیا ہے کہ جب امام حسین پشت دین سے زمین پر گرے تو روح الامیں نے خدا کا یہ پیغام پہنچایا کہ اے حسین تو اپنے خون کی جو قیمت طلب کرے ادا کرنے پر آمادہ ہوں اس کے جواب میں امام حسین نے پیغمبر ان سلف کے مصائب گنا کر جواب دیا کہ میری میت یا میرے دشوار پر اور جتنے مصائب بھی راہ خدا میں پڑیں گے میں خوشی سے برداشت کروں گا اور ان کی قیمت لینا پسند نہ کروں گا لیکن چونکہ عظیم الہی کو رد کرنا سودا ادب ہے اس لئے میں یہ چاہتا ہوں کہ ان مصائب کے



بدلے میری امت بخش دی جائے۔ سودا کے برخلاف میر کا مرثیہ سوز و گداز سے بھر پور ہے۔ میر کی دل پرشتگی و د مبدان ہے جہاں سودا گرد ہو جاتے ہیں۔ میر کے تمام مراثی میں انوس لب و لہجہ اور دلکش اسلوب نے تازگی اور تاثیر پیدا کی ہے اور یہ خصوصیات اس مخصوص مرثیہ میں بھی بہت نمایاں ہیں۔ اس مرثیہ کے چند بند یہ ہیں۔

سنو یہ قصہ جا نکاد کر بلائے حسین  
جہاں سے واسطے امت کے جوئے جائے حسین  
حسین بیدل و غناک بے وطن بھی ہوا  
حسین کو نہ ہوئی گور بے کفن بھی ہوا  
جیسے پہ زخم لگا چشمہ چشمہ خون بہا  
تھکا کے سر کے نہیں سجدے میں سودا ہا  
جراحتوں سے تھا یا قوت رنگ خون جاری  
لڑی سی ٹوٹ گئی موتوں کی ایک باری  
حرم کے لوگ معزز تھے اور پریشاں سب  
مرثیہ سوختہ اس واقعہ سے حیراں سب  
کوئی کہے تھی کہا ہو گاشہ نے کیا کہے  
گلے گورکھ کے تہ تیغ چکے مر رہے  
کوئی کہے تھی کہ یہ بھی خدا کی باتیں ہیں  
نشان بکھرے ہوئے دشمنوں کی گھاتیں ہیں  
رکھو ادھر کو بھی ایک گوش از برائے حسین  
ہزار حیف کہ امت نہ ہو فدائے حسین  
حسین جو سے گیا مگر سے سب بدن بھی ہوا  
حسین کو کوئی کیا کہنے کے روئے ہائے حسین  
خیال آئے بہت جی میں ایک کچھ نہ کہا  
جفا کی تیغ تھی مرآت حق نمائے حسین  
حسین ہائے تری آئندہ گئی مسجداں کی  
مے میں خاک میں کیا اعلیٰ پارہ ہائے حسین  
برہنہ پاد سرادٹوں پہ تھے نمایاں سب  
زباں پہ ہائے حسین اور لب پہ ہائے حسین  
یہی ہے مصلحت اب تو کہ جو رہی ہے  
نہ معافی ہوئی کہنے کی کچھ حیا ہے حسین  
کچھو کے دن ہیں بڑے اند کچھو کی راتیں ہیں  
نگوں پڑا ہے سر خاک پر لدا ہے حسین

اسی طرح یہ مرثیہ تیس بند تک چلتا ہے۔ سودا کی طرح میر کے مراثی نے بھی مرثیہ کا فنی اور ادبی پایہ بلند کیا اور اپنے ہم عصر اور بعد نے اسے مرثیہ گویوں کو اصلی ادبی نمونوں سے مدد شناس کر کے ترقی کے امکانات کا پتہ دیا۔ سودا اور میر کے بعد ان کے شاگردوں اور مقلدوں نے مرثیہ کو سنبھالا اور بالآخر اسے اس سرحد پر لے جا کر پھوڑا جہاں سے لکھنؤ کا مرثیہ اپنا کام شروع کرتا ہے۔ سودا کے شاگردوں میں نواب اہر بان خاں جو غزل میں رند اور مرثیہ میں مہربان تخلص رکھتے تھے۔ بہت اچھا مرثیہ کہتے تھے۔ ان کے اٹھارہ مرثیے سودا کے کلیات مراثی میں شامل ہیں، ان مراثی کا تکنیکی اور ادبی پایہ سودا کے کلام کو نہیں پہنچتا اس لئے ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ یہ مراثی کے ذخیرہ میں اضافہ ضرور کرتے ہیں لیکن تاریخ مرثیہ گوئی کو آگے نہیں بڑھاتے اسی طرح سودا کے مثنوی یا فرزند مرزا غلام حیدر بیگ مجذوب نے بھی مرثیہ کہے تھے لیکن وہ بھی کوئی نمایاں حیثیت پیدا نہ کر سکے۔ سودا کے شاگردوں میں جس شخص نے مرثیہ کا ادبی پایہ بلند کیا وہ قائم چاند پوری ہیں۔ ان کے کلیات میں چار سلام اور چار مراثی موجود ہیں لیکن قیاس کہتا ہے کہ انھوں نے اس سے کہیں زیادہ کہا ہو گا کیونکہ وہ خود ایک جگہ لکھتے ہیں۔

مقام اس کا ہے دارالسلام و دوز جزا

سدا جن نے سدا تم پہ یا امام لکھا

ہے روضۃ الشہداء و نامہ عمل میرا

ذہن یہ ذکر میں قائم علی الدوام لکھا

جو شخص علی الدوام یہ ذکر کرے ظاہر ہے کہ اس کے مراثی انھیں میں نہیں لکھے جاسکیں گے۔ ہر حال میں جو وہ صودہ میں ان کے



تیں طویل مرثیے جو مربع شکل میں ہیں اپنے عہد کے اعلیٰ ادبی کارناموں کا نمونہ ہیں۔ پہلا مرثیہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

اے فلک تجھ سا بھی کوئی اور بد کردار ہے  
چوں حباب و موج دم لینا انھیں دشوار ہے  
قتل کرتے ہیں کسی ایسے ہی مجرم کو کھو  
ذبح کیجے سبط پیغمبر کو یوں تشنہ گلو  
خون میں ڈوبا ہے کس کے طفل ششماہی کا تن  
مراد ہر نیرے پہ سوکھے ہے پڑا ہر بدن  
لاش پر ہے لاش سائے گھر کی اس صورت ڈھیر  
ہے کہیں چولی بدن پر تو نہیں دامن کا گھیر  
لگ رہی ہے سر پہ جید ہر دیکھے خیمہ کو آگ  
سامنے آنگن میں لٹتا ہے بھتیجی کا سہاگ

آل پیغمبر ہے جس کو یہ ستم ہموار ہے  
ایک سر ہے جس جگہ وہاں سیکڑوں تلوار ہے  
پوچھ لیتے ہیں اُسے بھی کچھ ہے تیری آرزو  
اور نہ کہے اس سے پانی بھی تجھے درکار ہے  
کون ایسا مر گیا ہے جس کو نہ دے کوئی کفن  
مر بھی جاتے ہیں پر اتنی موت کس کی خوار ہے  
چوں پڑے ہوں خرمین گل باغ میں بالاد زیر  
ہے بدن عریاں کسی کے سر پہ گرد ستار ہے  
چھپتے ہیں زینب کے چھپے آکے بچے بھاگ بھاگ  
گھر میں عابد سا بختیہا خستہ و بیمار ہے

قائم کے علاوہ اس دور میں مصطفیٰ اور میر حسن نے بھی بعض کامیاب مرثیے کہے ہیں۔ مصطفیٰ کے مرثیے ہمارے سامنے نہیں ہیں لیکن ان کے دیوانِ ادل کے بعض سلام اور نوے موجود ہیں جن سے ان کے طرزِ کلام کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ ایک سلام کے چند اشعار ہیں

سلامی اشک سے یہ چشم مومنین تر ہے  
جو دستِ شاہ میں تھی خاتم رسول اللہ  
یہ تر ہوئے ہیں شہیدوں کے خون سے تھلے  
سپردگی ہے جو قاسم نے دقتِ رخت کے  
فلک فلک پہ جو ہر پختہ گریہ کرتے ہیں  
فلک سے یہ عمل ایسا ہوا کہ آج ملک  
پسینہ تن سے جو عابد کے پونچھے تھی زینب  
بحالی دار شہیدان و افتادہ بدست  
لکھوں میں حال شہیدوں کا مصطفیٰ کشتک

کہ جس سے فرش ہے نناک اور زمین تر ہے  
رکھ اس کو منہ میں کہا کچھ تو یہ نگین تر ہے  
کہ قتل گاہ کی دود و جب زمیں تر ہے  
وہ اشک گرہ گہرا سے آستیں تر ہے  
انھوں کے اشک سے تا چرخ ہفت تیس تر ہے  
ہے آفتاب حمل ماہ کی جبین تر ہے  
دو کم بھی نم ہے جو رد مالِ اولیں تر ہے  
ہر اک غزال کا داں دیدہ نہیں تر ہے  
کہ دیدہ قلم مجھ آفریں تر ہے

اسی طرح میر حسن کا کوئی مرثیہ ہمیں نہیں مل سکا لیکن تذکرہ شعرا میں وہ خود اپنے متعلق لکھ گئے ہیں کہ "اکثر بہ فرمائشِ ادب معالی القاب مرثیہ امام علیہ السلام نیز بگفتن می آید۔" میر حسن کا صورت ایک سلام ہمیں دستیاب ہو سکا ہے جس کے چند اشعار یہ ہیں

مجر اکہو شبیرؑ اس طرح حسدین ہو  
سر اس کا علم پر ہو علم آہ کہ جو شخص  
جز حضرت شبیرؑ کھلا کون ہے یارو  
صد جیت سے پیادہ روی اس کے پسر کو  
خشک احمد مختار کے کس طرح ہوں آنسو  
جو اشک کے سیلاب سے تر ساری زمین ہو  
حیدر کا نشانِ روش محمد کا مکیں ہو  
جو ساجد و مسجود دم باذ پسین ہو  
کو خین کی اقلیم کا جو تخت نشین ہو  
ترخون میں شبیرؑ کے جب خنجر کیں ہو



سرسنگے نہ کس طرح سے ہوں غافلہ نالوں  
عریاں چٹھی جب دشت میں لاشیں شہ دیں جو  
اے پیر ننگ ہو دے جو اکبر سا جواں آہ  
تیر و تبر غلام ہو اور اس کی حبیبیں ہو  
ہیپات جو قوت بازوئے حسینی  
شانہ کہیں، سر اس کا کہیں، پاؤں کہیں ہو  
محتاج چہر ہو میں وہ اے دے کہ جن کے  
یوں سلطنت ہر دو جہاں زیرِ نگیں ہو  
ہے حضرت شبیر سے یہ عرصہ حسن کی  
جہاں مشہد عالی پہ یہ بیونہ ز میں ہو

یہاں تک مرثیہ اپنے قدیم ٹیکسکی خصائص کے ساتھ ادبی شعور پیدا کر چکا تھا۔ اور ان کے اعزہ کے مصائب کا شاعرانہ اسلوب کے ساتھ بیان ہونے لگا تھا، کربلا کے واقعات کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے مربوط اور مسلسل قصہ کی صورت میں یکا پس سناٹے بند کا احاطہ کرنے لگے تھے۔ اب ادبی اور مذہبی دونوں پہلوؤں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اہلبیت کے واقعات اور کردار کی تبلیغ ایسے انداز میں ہو رہی تھی کہ مرثیہ صرف چھوٹی امت ہی کو متاثر کرنے تک محدود نہ تھا بلکہ سنجیدہ اور باوقار لوگ بھی اس سے اثر قبول کر رہے تھے۔ لیکن لکھنؤ کے بڑھتے ہوئے ادبی، مجلسی، اور ثقافتی تقاضے اس سے بھی پورے نہیں ہو سکتے تھے۔ جس وقت سے یہاں کا تہذیبی شعور بیدار ہو رہا تھا اس کے پیش نظر مرثیہ میں بھی وسعت اور پھیلاؤ کی ضرورت تھی۔ شجاع الدولہ کے عہد سے اور دھک تہذیب کا سنگ بنیاد رکھا جا چکا تھا اور رسوم عزاداری کی بنیاد پڑ چکی تھی لیکن ابھی یہاں کی زندگی میں چاؤ نہیں پیدا ہوا تھا۔ یہ صورت آصف الدولہ کے عہد سے شروع ہوئی۔ جب ۱۱۹۹ھ میں عاشور خانہ آصفی تعمیر ہوا اور غفران آباد نے لکھنؤ میں اقامت اختیار کر کے رشد و ہدایت کا سلسلہ شروع کیا۔ انھوں نے عزاداری میں بھی ایران اور عراق کی بعض مروجہ رسوم کو داخل کر کے محرم کو ایک مخصوص و منفرد تقریب کی صورت دیدی۔ رفتہ رفتہ خلوص و عقیدت نے اس کے اداروں میں توسیع کرائی۔ پہلے سعادت علی خاں کے عہد میں درگاہ عباس اور تال کٹورہ کی کربلا تعمیر ہوئی۔ پھر غازی الدین حیدر کے زمانے میں قدم رسول اور شاہ نجف کی عمارتیں تیار ہوئیں۔ نصیر الدین حیدر نے ارادت نگر کی کربلا بنوائی۔ اس طرح زمانے کے ساتھ ساتھ مذہبی تقریبات کے لئے انہماک بڑھتا رہا۔ بالآخر لکھنؤ میں سیکڑوں امام باڑے۔ درجنوں کربلائیں اور آئینہ معصومین کے روضوں کی نقلیں تعمیر ہو گئیں، اس ایک شہر میں روضہ امام رضا، روضہ حضرت زینب، روضہ حضرت عباس، روضہ امام موسیٰ کاظم اور امام محمد تقی، روضہ نجف اشرف، روضہ پسران حضرت مسلم، ناظمین اور مسجد شام کی متعدد عمارتی نقلیں موجود تھیں اور ان کے علاوہ کربلائے دیانت الدولہ، کربلائے نواب عظیم الشان، کربلائے نواب معتمد الدولہ، کربلائے نواب سعید الدولہ، کربلائے نواب.....، کربلائے نواب ملکہ آفاق، کربلائے حاجی مسیتا، کربلائے بی مصری۔ کربلائے میر خدائیش اور کربلائے نصیر الدین حیدر وغیرہ واقع تھیں امام باڑوں کی تعداد کا شمار اس لئے مشکل ہے کہ گلی گلی اور کوچے کوچے میں علم نصب ہوتے اور مجلسیں منعقد ہوا کرتی تھیں۔ لوگ جگہ جگہ سبیلیں جاری کرتے اور حب اہلبیت میں روپے کو پانی کی طرح بہاتے تھے۔ دربار اور امرا جس خلوص و عقیدت کے ساتھ ایام عزائم مناتے تھے اس سے متاثر ہو کر لکھنؤ کے عوام بھی بلا تخصیص مذہب ملت یہ رسوم ادا کرنے لگے تھے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اور دھک عزاداری میں مسلمانوں کے دوش بدوش بعض ہندوؤں نے بھی حصہ لیا، اور مبارک میٹ رائے، راجہ مہرا، اور راجہ میوہ رام وغیرہ نے اپنے ذاتی امام باڑے تعمیر کرائے اور محرم پر لاکھوں روپے صرف کئے آج بھی محلہ نوان گنج میں جہاد لال کا امام باڑہ موجود ہے۔ غرض ہندو عوام تک عزاداریاں کرتے، تعزیہ نکالتے۔ ہندیاں اٹھاتے۔ سوز خوانیاں کرتے اور مرثیے پڑھتے تھے۔ اس طرح ان مخصوص مذہبی رسوم کی ادائیگی کے لحاظ سے لکھنؤ کو نہ صرف ہندوستان بلکہ



ساری دنیا میں ایک امتیازی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ اس مذہبی ماحول نے عزاداری کے ساتھ ساتھ مرثیہ گوئیوں کی ایک کثیر جماعت پیدا کر دی تھی جن میں مرزا آغا خان آغا، غلام اشرف افسر، گدا، مرزا پناہ علی بیگ افسر، میر محمد علی صبر فیض آبادی احسان لکھنوی، میر اعظم تجل، عبدالستار ستار لکھنوی، چمنلال طرب، ودگیر، میر عیوض علی عباسی، مرزا اسحق وصل، نواب محمد تقی جوس، درضا، میر حسن خلیق، میرزا حسن خلیق، میر مظفر حسین ضمیر، میرزا جعفر علی فصیح، اور سید میرزا انس وغیرہ شامل ہیں۔ لیکن ان میں سے جن لوگوں کا کلام زمانہ کی دستبرد سے بچ کر ہم تک پہنچا ہے ان میں خلیق، فصیح، ضمیر اور ودگیر زیادہ اہم ہیں۔ ان شاعروں نے ایک ہی رنگ و صورت کے کچھ ایسے ادبی نعوش چھوڑے ہیں کہ ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا مشکل ہے لیکن زمانے نے قبول عام کی سند صرف خلیق و ضمیر ہی کو عطا کی، باقی لوگوں کے نام شاید اس نئے روشن زمانہ سے کھل کر ان کے سلسلے سے انیس و دہائی جیسے کا عین فن پیدا نہ ہو سکے۔

خلیق و ضمیر کے کلام میں کوئی مابہ امتیاز فرق نظر نہیں آتا، سوائے اس کے کہ خلیق کی زبان فصیح اور زیادہ با اثر ہے۔ لیکن ضمیر کی یہ جدت بھی تاریخی حیثیت رکھتی ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے مرثیہ کی تشکیل جدید صورت میں کی اور اس کے مستشرق جزاکو مربوط کر کے بہت سی زمینی اور برقی خصوصیات اس میں سمودی۔ ضمیر نے اپنی اس ادبیت کا دعویٰ جس مرثیہ میں کیا ہے اس کا یہ بند مشہور ہے۔

جس حال لکھے وصف یہ ہم شکل بنی کے

آگے تو یہ انداز سنے تھے نہ کسی کے

دس میں کہوں سو میں یہ درد ہے میرا

اس طرز میں جو جو کہے شاگرد ہے میرا

اس دعوے سے تو یہ نہ چلتا ہے کہ ہم شکل بنی کے وصف لکھے گئے جسے ہم ایجاد سراپا پر محمول کر سکتے ہیں جو اس مرثیہ میں خصوصیت کے ساتھ بیان ہوا ہے لیکن کسی اور نو ایجاد چیز کا پتہ نہیں چلتا۔ اگر بارہ سوانحیاس ہجری سے ادھر کا کلام کسی صورت سے الگ کیا جائے تو یہ معلوم کرنا آسان ہے کہ میر ضمیر سے پہلے مرثیہ میں کون کون سی چیزیں موجود تھیں اور ضمیر نے کیا کیا ایجادات کیں۔ ضمیر نے اس دعوے کے جواب میں انیس کا یہ بند بھی ادبیت رکھتا ہے۔

خلیق میں مثل خلیق اور تھا خوش گو کوئی کب

بیل گلشن زہرا دہلی عاشق رب

ہوا گردن میں جو دت ہے کہوز دنی ہے

نام لے، دھوے زباں کوثر تسنیم سے جب

بتج مرثیہ گوئی میں ہوئے جس کے سب

اس اعاطہ سے جو باہر ہے وہ بیرون ہے

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ سب مرثیہ گوئیوں نے خلیق کے کس وصف کا اتباع کیا۔ لیکن یہ تشکیل مرثیہ کے بجائے فصاحت کلام کی طرہ اشارہ ہو کیونکہ میر انیس نے کوثر و تسنیم کی رعایت عام طور پر فصاحت زبان کے لئے استعمال کی ہے۔ بہر حال میر ضمیر کے دعوے کی نوعیت کو سمجھنے میں ہمیں شیخ غلام علی راسخ عظیم آبادی کے مرثیے سے بھی مدد ملتی ہے۔ راسخ جو میر تقی میر کے شاگرد تھے ۱۲۳۸ھ میں پٹنہ میں پیدا ہوئے تھے اور انھوں نے ۱۲۳۸ھ میں دیہات پائی۔ یہ بسلسلہ سیر و سیاحت ایک عرصہ تک کلکتہ، غازی پورہ، لکھنؤ اور دہلی میں مقیم رہ چکے تھے، ان کی مثنوی "گلشن عشق" میں نواب آصف الدولہ کی تعریف اور مثنوی "حسن و عشق" میں غازی الدین حیدر کی مدح کی گئی ہے جس سے ان کی لکھنؤ سے وابستگی ظاہر ہوتی ہے۔ ان کے کلیات میں تین مرثیے مسدس کی صورت میں موجود ہیں اور چونکہ ان کا انتقال میر ضمیر کے دعوے ادبیت سے گیارہ سال پہلے ہو چکا ہے، اس لئے ان کے مرثیے سے وہ حد متعین کی جاسکتی ہے جس سے ضمیر کے آدھا کو پرکھا جاسکتا ہے۔ راسخ کا دوسرا مرثیہ حضرت علی اکبر کے حال میں ہے جس کا مطلع یہ ہے۔



جب حضرت اکبر کو پیغام قضا آیا خوش ہو گئے دل اپنا راضی برضا پایا  
مرنے پہ کمر باندھ ہی نہیں اس پہ بندھوایا مان نے کہا اسے بیٹا کیا قصد ہے؟ فرمایا  
رحمن ہے مجھے اب اپنے اس سر کے کٹانے کی رخصت دو میں اب بچہ میدان میں جانیکی

اس کے بعد تفصیل کے ساتھ جناب علی اکبر کی رخصت کے واقعات نظم کئے ہیں۔ بیٹا پہلے اپنی ماں سے اجازت لیتا ہے اور پھر باپ سے رضائے مرگ طلب کرتا ہے، رخصت کا آخری بند یہ ہے۔

پھر بولے کہ مرنے کا مت کر تو غم لے اکبر جو ہو سو پہ ہرگز مت مار دم اے اکبر  
میدانِ رضا میں ثابت قدم اے اکبر کر سر کے تیغ نذر تیغ ستم اے اکبر  
یہ کہہ کے اجازت دی میدان کی اکبر کو اکبر نے کیا جا کر است پر فدا سر کو

اور اس کے بعد دوسرا بند یہ ہے۔

واں پاس گئے جد کے ہو کر کے شہید اکبر یاں خیمہ میں آہ ادس کی وہ خستہ جگر مار  
سرنگے برہنہ پا نہ بچیں بھتی اور مضطر کہتی بھتی یہی اپنے ہاتھوں کے تیغ مل کر  
تم بچھڑے ہوئے ہر اک کے پھران سے سرا تم کس گھر دی بچھڑے تھے جو پھرنے میں پیار

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ رخصت کے بعد فوراً شہادت کا بیان آتا ہے اور مرثیہ اس رزمیہ تفصیل سے محروم رہ جاتا ہے جو ضمیر کے مرثیوں میں التزام کے ساتھ ملتی ہے۔ راسخ کے مرثیوں میں تہبید اور دوسری رزمیہ خصوصیات بھی نہیں ملتیں، اس لئے قیاس ہوتا ہے کہ شاید مرثیہ کی تکلیفی تشکیل راسخ کے بعد عمل میں آئی ہوگی۔

میر ضمیر کے دعوے کی تردید میں ایک اور شہادت بھی ہمارے پاس موجود ہے۔ یہ مرزا جعفر علی فصیح کا ایک مرثیہ ہے جس کا مطلع ہرگز ہو مونا افاطہ کے بخت جگر سے حسنیں

اس مرثیہ کے مطلع میں شاعر نے غازی الدین حیدر بادشاہ اودھ کو عادی ہے کہ خدا انھیں شاہِ دوراں بنادے، غازی الدین نے ۱۳۳۳ھ میں شاہِ ذمّن کا لقب اختیار کیا تھا۔ اس کے دو تین سال بعد مرزا فصیح زیارت کو چلے گئے تھے۔ مصحفی نے ریاض النضا میں لکھا ہے کہ ایک بار پہلے بھی زیارت کر چکے تھے۔ اب دوبارہ اسی ارادے سے کلکتہ کی طرف روانہ ہوئے، ریاض النضا ۱۳۳۶ھ میں لکھا گیا اس وقت فصیح کی عمر تریسٹھ سال تھی اور اس کے بعد انھوں نے مکہ معظمہ میں مستقلاً سکونت اختیار کر لی تھی۔ اس لئے یہ مرثیہ یقیناً زیارت کو روانہ ہونے سے پہلے غازی الدین حیدر کی مسند نشینی یا اعلانِ بادشاہت کے بعد یعنی میر ضمیر کے مرثیہ سے تقریباً تیرہ چودہ سال پیشتر لکھا ہو گا۔ یہ مرثیہ پسرانِ حضرت مسلم کے حال میں ہے اور اس میں چہرہ، رخصت، رزم اور شہادت وغیرہ سبھی اجزاء موجود ہیں۔ رزم خصوصیت کے ساتھ اچھی کہی ہے اور مرثیہ تکلیفی صورت میں نظر آتا ہے۔ کمی صرف سراپا کی ہے جو بعد میں میر ضمیر نے شامل کیا۔ ریاض النضا میں ضمیر کو جوان منہی کہا ہے اور اس کی عمر تیس سال بتائی ہے اس لحاظ سے فصیح اور ضمیر کی عمر میں کم و بیش بیس سال کا تفاوت ہوا۔ اس لئے نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ مرثیہ کی تشکیل جدید کا سہرا صرف میر ضمیر کے سر پر باندھنا مناسب نہیں ہے۔

بہر حال میر ضمیر اور ان کے معاصرین نے مرثیہ کو ایک مستقل فن کی صورت دے کر تمام شعری محاسن اس میں جمع کر دئے۔ مرثیہ کی تکنیک میں قصیدہ اور مثنوی کے بعض اجزاء سے بھی کام لیا اور ایک مسلسل بلاٹ کے ساتھ کسی شہید کے واقعات اس طرح



پیش کے کہ یہ بیان لکھنؤ کی تہذیبی زندگی اور مجلس مذاق کے عین مطابق ٹھہرا۔ ان کی تخلیقی کوششوں کے بعد انیس و دہریہ کا کام صرف اتنا رہ گیا تھا کہ وہ ہیئت کی پرداخت پر توجہ دے بغیر مضامین میں تنوع اور وسعت پیدا کریں اور اگر ان میں عظیم فن کارانہ صلاحیتیں موجود ہوں تو اس صنفِ سخن میں آخری کلاسیک شاہکار پیش کریں۔

ٹی ایس۔ ایلیٹ نے دعویٰ کیا ہے کہ کوئی کلاسیک یا بہت بڑی تخلیق اس وقت وجود میں آتی ہے جب کوئی قوم ثقافتی عروج کے اس نقطہ پر پہنچ جائے جہاں سے اس کا زوال شروع ہوتا ہے۔ انیس کے زمانے میں لکھنؤ کا تمدن جو اسلامی تمدن کی آخری ہر تھا اس عروج پر آگیا تھا جہاں سے آگے ترقی ممکن نظر نہ آتی تھی اور جزر نگاہوں کے سامنے تھا۔ ایسے وقت میں عظیم فن کار زبان و ادب کے ذخیروں کو کھنگال کر اور اس کے تمام امکانات کو ٹٹول کر ایسی چیز پیش کیا کرتا ہے جس کا جواب اس وقت تک ممکن نہیں ہوتا جب تک خود زبان کا مزاج نہ بدل جائے۔ چنانچہ انیس نے بھی تمام ادبی روایات کو پھوڑ کر ترقی کے تمام امکانات اپنے مرثیہ میں اس طرح سمودے ہیں کہ اس میں تازگی، وسعت اور عظمت پیدا ہوگئی ہے اب اس کی تخلیقات کا جواب اس وقت تک کوئی پیدا نہیں کر سکتا۔ جب تک اردو زبان کا مزاج نہ بدل جائے۔ انیس کو اپنی گزشتہ نسلوں کے ادبی وقار کا بڑا احساس تھا۔ وہ روایات کا بڑا احترام کرتے تھے اس لئے زبان و ہیئت میں کوئی تبدیلی کے بغیر ہی انھوں نے شعریت، رنگینی و وسعت اور عظمت پیدا کی۔ انھوں نے بلاغت کے اصولوں کو مد نظر رکھ کر مرثیہ کے مضامین میں بعض اضافے بھی کئے، مثلاً مختلف انداز سے فضائل کے بیانات بڑھائے، گھوڑے، تلوار اور علم کی تعریفوں کو وسعت دی، مناظرِ فطرت، صفتِ آرائی، طعن و تحریض اور پہلوؤں کے رد و بدل کے نقشے ہزاروں طرح سے شامل کئے، مرثیہ میں صداقت شعری کے ساتھ ساتھ صحیح جذبات انسانی کا بھی خیال رکھا اور مذہبی معتقدات کی پابندی کے باوجود مرثیوں کی شعریت کو ایک جہاں گمانہ و صفت شعری کی حیثیت دے دی۔ انھوں نے مرثیہ کو رونے، رٹانے کی حد سے آگے بڑھا کر میر و کی پر شوکت زندگی کا آئینہ دار بنادیا۔

انیس کے ساتھ ان کے معاصرین اور مقلدین کا ایک زبردست گروہ تھا جو مرثیہ کے خدوخال سنوارنے اور اس کی تخلیقات میں وسعت اور تنوع پیدا کرنے میں ان کا ہاتھ بٹا رہا تھا۔ اس گروہ میں ایک تو خود انیس کا خاندان تھا جس میں انس، مونس، نفیس، سلیم اور وحید شامل تھے۔ دوسرے مرزا دبیر اور ان کا حلقہ تھا جس میں منیر منیر شکوہ آبادی، صفی بگرامی، شاہ عظیم آبادی، مرزا اوج، عظیم قدیر، بقا، مہدی، خیلر اور صفدر وغیرہ تھے۔ تیسرے سید مرزا انس کا گھرانہ تھا جس میں تعشق، عاشق، صبر، صابر، ادب، رشید اور جدید تھے۔ انفرادی طور پر مرثیہ کہنے والوں میں مولوی مہدی حسین باہر، علی میاں کامل، بے صاحب مشاق، نواب امیر حسین فاخر، میر مہدی کمال، تشفی، اعجاز اور خورشید وغیرہ تھے۔ ان سب شاعروں نے مل کر مرثیہ کے سر پایہ میں اتنا اضافہ کیا کہ کیفیت اور کثرت دونوں اعتبار سے لکھنؤ کے یہ کارنامے تاریخِ ادب میں اپنا جواب نہیں رکھتے،

مجموعی حیثیت سے لکھنؤ کا مرثیہ ادبی اور فنی کمال کا منظر ہے، وہ اپنی ہیئت میں رفتہ رفتہ ترقی کر کے صنفِ سخن کے اعتبار سے ایک نئی چیز بن گیا ہے اس کی ساخت کو تعمیری صورت دینے میں زمانہ کے مذاق، مرثیہ کی اندرونی ضروریات اور تسلسل زمانہ کا ہاتھ ہے، ماحول کے ادبی مذاق اور مجلسی تقاضوں ہی نے مرثیہ کو اسکی ہیئت اور اسلوب میں اضافہ کرنے پر مجبور کیا تھا، بالآخر اس میں مرثیت کے ساتھ ساتھ مذمہ اور المیہ عناصر اور دوسری اصنافِ سخن کے بعض اجزاء کا بڑا حسین امتزاج پیدا ہو گیا کئی گھنٹے کی لمبی نشست میں طبیعت کو تنوع کی ضرورت تھی اسی کے پیش نظر مرثیہ کی ساخت میں جا بجا طبیعت کے سہارے کا انتظام کیا گیا۔ اور اس طرح چہرہ سراپا، ساقی نامہ، تلوار اور گھوڑے کے ادھات وغیرہ شامل ہو گئے۔ چہرہ سے سامعین کی توجہ کو



جذبہ کر لینے کا کام لیا۔ پھر بہار کے ساتھ تھوڑے سے واقعات بیان کرتے ہوئے رفتہ رفتہ ذہن کو رخصت کا حادثہ سننے کے لئے آمادہ کر لیا۔ رخصت میں جذبات کا گداز جب عروج پر پہنچ گیا تو فوراً سواری کا اہتمام، وہ بدبو اور رجز منا کر طبیعت کو بحال کر دیا۔ اور سب سے زیادہ غم انگیز حادثہ یعنی شہادت کا بیان سنانے کے لئے جنگ کی تفصیلات سے طبیعت کو دلولہ، تازگی اور تسکین دیدی، مرثیہ میں ڈرامائی عناصر کا التزام بھی توجہ اور دلچسپی ہی کے پیش نظر کیا گیا ہے۔ مرثیہ کی یہ ساخت، اس کا حسب دستور پھیلاؤ اور اختصار اور اس کا ڈرامائی عمل بہت بڑے فنی تصویر کی پیداوار ہے۔ جو لوگ مرثیہ سے ایک مسلسل نظم کا مقابلہ کرتے ہیں وہ اس حقیقت کو نظر میں نہیں رکھتے کہ مرثیہ گو کا مقصد یہ تھا کہ وہ واقعات کو بلا پر کوئی مسلسل تاریخی نظم لکھے بلکہ اس کی ضرورت یہ تھی کہ ہر روز مجلس عزاکو واقعات کو بلا کے مختلف اجزاء سنائے اور اس طرح دس دن کی مجالس میں اپنے سامعین سے تمام واقعات کا احاطہ کرادے۔

ہر بڑا ادب کسی نہ کسی اخلاقی نظام کی تردید کیا کرتا ہے چنانچہ لکھنؤ کے مرثیہ نے بھی ایک اخلاقی نظام کی تبلیغ کی ہے۔ اور اس نظام کی قدروں ایسی مکمل اور آفاقی حیثیت رکھتی ہیں کہ جو ہر مقام اور ہر زمانے میں انسانی سیرت کی ظہارت کا کام انجام دے سکتی ہیں، اس نظام کو پیش کرنے کی ممکن ہے اس لئے بھی ضرورت پیش آئی ہو کہ اس وقت مسلمانوں کا نظام زندگی اور ان کی اخلاقی حیثیت نڈال پذیر تھی۔ اس لئے ضرورت تھی کہ عوام کی توجہ ان اخلاقی قدروں کی طرف کرائی جائے جو کر بلا کے غازیوں کے عمل میں تھیں۔ مرثیہ نے اہم حسین اور ان کے موزہ کو قومی سرور کی حیثیت سے پیش کیا تھا اور چونکہ وہ شرافت مطلق کا نمونہ تھے اس لئے انکی ہیروئن کے بیان سے یہ پہلو خود بخود ابھر آئے۔ کہ بچوں میں دلولہ اور جرأت ہو، عورتوں میں حوصلہ اور ایشیا کا جذبہ ہو اور مرد سحر و حقائق کا مقابلہ کرنے پر آمادہ ہوں، ذلت کی زندگی پر موت کو ترجیح دینا اور اصول کی حمایت میں سب کچھ ٹسا دینا وہ روشن درس ہے جو مرثیوں نے اپنے مخلصین کو دیا ہے۔

غرض اس طرح مرثیہ محض وصف و صفت تک ہی محدود نہ رہا بلکہ ایک زبردست اخلاقی، فنی اور ادبی روایت بن گیا۔ اور اب اس کی صورت اور ادبی معیار پر اس وقت تک ترقی کے امکانات نہیں ہیں جب تک سوسائٹی کی قدریں اور زبان کا مزاج نہ بدل جائے۔

## ماجدولین نمبر (نگار پاکستان کا خصوصی شمارہ)

ذرا ایسی ادب لطیف کا فسانہ نہیں بلکہ وہ دلزدہ تاریخی زبان جس کی نظیر کسی زبان کے ادب میں کم کو نظر نہ آئے گی۔ اسے پہاڑوں نے سنا اور کانپ اٹھے زمین نے سنا اور تھرا اٹھی خدا نے سنا اور تادیر ملول رہا

اور جسے مدح ستی ہے اور آنسوؤں سے نہا کر نئی ظہارت دیا کیزگی حاصل کرتی ہے  
محبت کی خراج، صرف وہ آنسو ہیں جو دل سے اُمنڈتے اور آنکھوں سے بے اختیار جاری ہو جاتے ہیں۔  
اور ممکن نہیں، یہ سانحہ پڑھ کر آپ بھی یہ خراج ادا کرنے پر مجبور ہو جائیں۔ قیمت ۱۰ روپے  
نگار پاکستان - ۲۰۲ - گارڈن مارکٹ، کراچی







# اردو رباعی کا فنی و تاریخی ارتقاء

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

رباعی شاعر اصطلاح میں .. اس صنف کا نام ہے جس کے چار مصرعوں میں ایک مکمل معنوں اور کیا جاتے ہیں۔ رباعی کا وزن مخصوص ہے۔ پہلے اور دوسرے اور چوتھے مصرع میں قافیہ لانا ضروری ہے۔ تیسرے مصرع میں اگر قافیہ لایا جائے تو کوئی عیب نہیں۔ رباعی کے موضوعات کا کوئی قیود نہیں۔ اردو فارسی کے شعراء نے ہر قسم کے خیال کو نظم کیا ہے رباعی کے آخری دو مصرعوں یا مخصوص چوتھے مصرع پر پوری رباعی کے حسن و اثر اور زور کا دار و مدار ہے۔ چنانچہ علمائے ادب اور نقادوں نے ان امور کو ضروری قرار دیا ہے۔ بعض نے رباعی کے لئے چند معنوی و لفظی خصوصیات کو بھی لازم جانا ہے۔ محمد بن قیس رازی نے لکھا ہے :-

”بحکم آل کہ بنادان برد و بیت بیست باید کہ ترکیب اجزاء درست و توانی متنگن و الفاظ عذب و

معانی لطیف باشد و از کلمات حشو و تجنیسات متکرر و قدیم و تاخیرات ناخوش غالی بود“

عروض کی مختلف گناہوں میں رباعی کے مختلف نام ملتے ہیں۔ رباعی - ترانہ اور دہیتی۔ بعض نے چار مصرعے - چار مٹی - جتنی اور ختی بھی لکھا ہے۔ ابتدا رباعی کے چاروں مصرعے باہم مقفئ ہوا کرتے تھے بعد ازاں تیسرے مصرع سے قافیہ حذف کر دیا گیا اور اسے رباعی ختی کہنے لگے گویا چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں تو - رباعی غیر ختی اور تیسرے مصرع میں قافیہ نہ ہو تو رباعی ختی کہیں گے۔ فارسی اردو کی رباعیات کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ رباعی ختی ہی مقبول رہی ہے۔ لیکن رباعی کے ابتدائی دور میں غیر ختی رباعی بھی جاتی تھی چنانچہ عنصری و فرخی کے یہاں اس کے نمونے ملتے ہیں۔ بعض نے ختی کو مصرع اور غیر ختی کو غیر مصرع بھی نام دیا ہے۔

رباعی کا ابتدائی نام ترانہ ہے۔ قدیم بلواری بحوالہ میزان الافکار و خزائن عامرہ لفظ ترانہ کا ماخذ تر قرار دیتے ہیں لیکن - توجیہ درست نہیں معلوم ہوتی۔

شمس الدین محمد بن قیس رازی کے حوالہ سے صاحب بحر الفصاحت لکھتے ہیں :-

”ترانہ اس کا اس لئے کہنے ہیں کہ او باب موسیقی نے اس وزن پر اپنے اچھے راگ بنائے ہیں اور ان میں ایسے اشعار کو

قول کہتے ہیں۔“

موجودہ رباعی کے دھند میں آنے سے قبل ایران قدیم میں ایک وزن ایسا رائج تھا جس کا مصرع دو رکعتی ہوتا تھا گویا موجودہ رباعی کا



چار رکنی مصرعہ قدیم وزن کے برابر ہوتا تھا۔ اس طرح موجودہ چار رکنی مصرعوں کے دو بیت اس وقت پورے چار بیت شمار کئے جاتے تھے اور اسی قدیم وزن کی رعایت سے رباعی کا نام چہار بیت رکھا گیا۔ حافظ محمد شیرانی لکھتے ہیں: "قدیم الايام میں ایران میں ایک خاص قسم کی نظم جس کو چہار بیت کہا جاتا تھا رائج تھی اس کے اوزان عربی اوزان سے غالباً مستخرج نہیں بلکہ ایران کا اور مقامی معلوم ہوتے ہیں قدما ہرج کے ذیل میں انکا شمار کرتے تھے۔ تعداد میں وہ چار شعر ہوتے تھے۔ اور چاروں شعروں میں قافیہ لانا ضروری سمجھا جاتا تھا۔ متاخرین نے اس میں ترمیم کی مگر اس کے وزن مربع کو مشن قرار دیا جس کا قدرتی نتیجہ یہ نکلا کہ ان چار ابیات کی تعداد دو شعروں میں محدود ہو گئی۔"

محمد شیرانی کا یہ بیان خواجہ نصیر الدین طوسی کی معیار الاشعار سے ماخوذ ہے۔  
ایران کی جدید عروضی کتب سے بھی۔ اس کی تصدیق ہوتی ہے چنانچہ ڈاکٹر پرویز ناسی لکھتے ہیں: "اما از قرائن بسیار میتوان حکم کرد کہ اس بنام شخص معینی نگذاشته بلکه این نوع شعرا در تمام قبل در ایران شایع و رائج بود۔" (تحقیق انتقادی در عروض فارسی، صفحہ ۱۰۴، مطبع تہران)

جس قدیم چہار بیت یا چہار مصرعہ کا ذکر کر رہا گیا ہے۔ اس کے دو مصرعوں کو متاخرین نے ایک بیت شمار کیا اور اس طرح چہار بیت کو دو بیت کہا جانے لگا۔ (قدرا بلگرامی بحوالہ خزائن عامرہ اور میزان الانکار)  
ترانہ، چہار بیت یا دو بیت کا عربی نام ہے اور فارسی اردو دونوں کی شعری مصطلحات میں۔ علمائے فن نے اس کی مختلف توجہیں کی ہیں۔ صاحب بحر الفصاحت کا بیان ہے کہ:۔

"ہر اربع الانکار فی صنایع الاشعار میں ملا تا حسین کاشفی واعنا نے لکھا ہے کہ رباعی اس کو اس لئے کہتے ہیں کہ یہ بحر ہزج سے مخصوص ہے اور بحر ہزج عرب کے شعروں میں چار اجزا پر ختم ہوتی تھی۔"

(بحر الفصاحت صفحہ ۲۷۳)

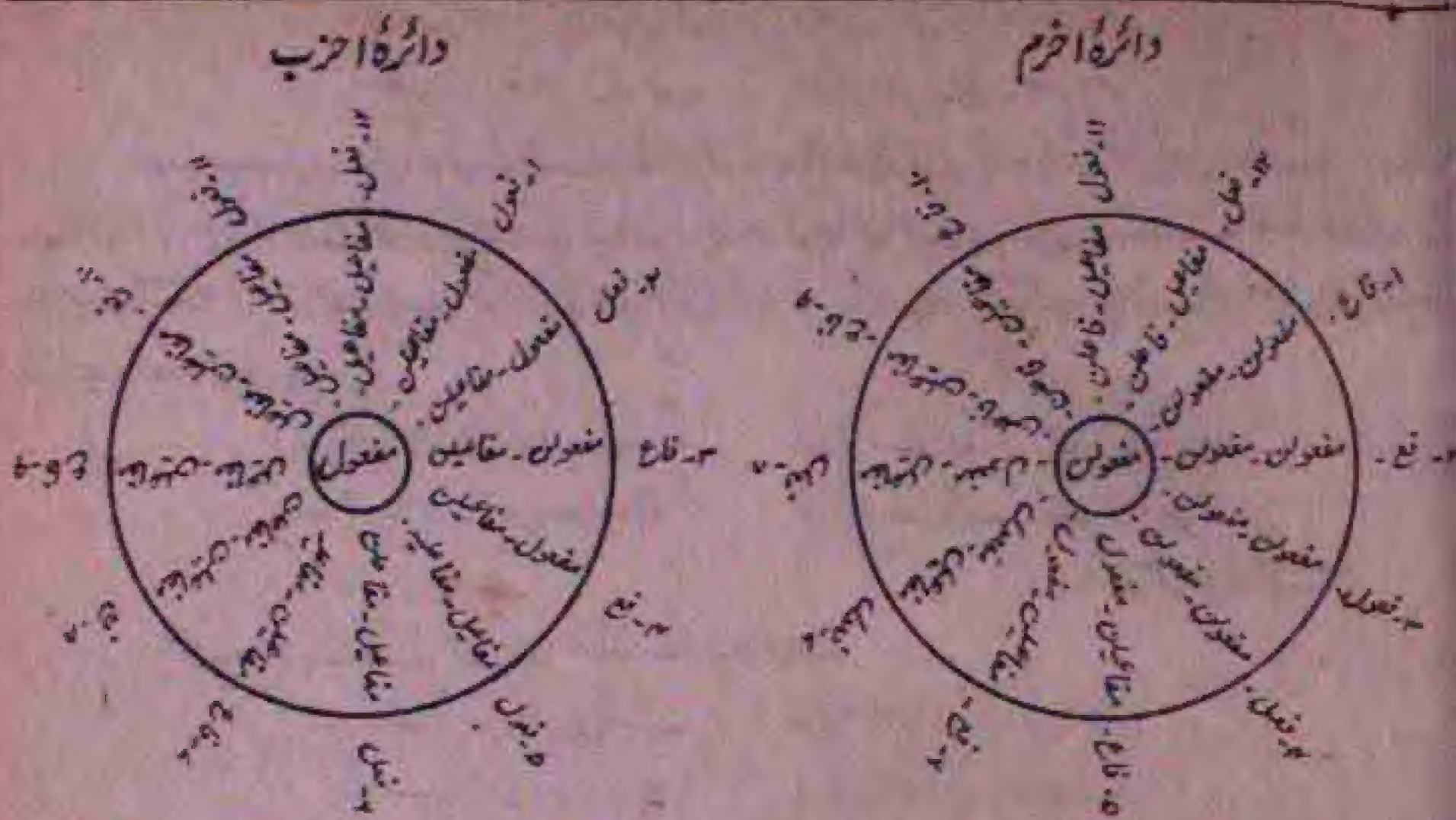
محمد شیرانی اس سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:۔

"چونکہ ہزج عربی میں مربع الادکان آتی ہے اس بنا پر اس کو رباعی کہنے لگے۔ صحیح نہیں کیونکہ عربی میں یہی ایک بحر تو نہیں ہے جو مربع آتی ہے اس میں تو اکثر بحر میں مربع استعمال ہوتی ہیں بحر ہزج کی کیا خصوصیت رہی اسکے علاوہ رباعی کی ابتدا فارسی سے ہوتی ہے نہ کہ عربی سے۔ اس لئے اس کا نام رکھنے میں عربی خوانوں نے چار بیت کی تقلید کی ہے۔"

(تنقید شعرا، مجم صفحہ ۵۶۲)

رباعی کے اوزان جو بحر ہزج سے مخصوص ہیں جو میں جو ملے یہی ان کی وضاحت یہاں کی جاتی ہے۔





دونوں دائروں کے اوزان کا ایک دوسرے سے منسلک کرنا جائز ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ چاروں مصرعے چوبیس میں سے کسی ایک ہی وزن میں ہوں۔ چوبیس اوزان کے باہم اشتراک سے بے شمار شکلیں پیدا ہوں گی۔ صاحب بحر الفصاحت نے بتایا ہے کہ کم از کم بیاسی ہزار <sup>۹۲۹۲۲</sup> دو سو چوبیس شکلیں پیدا ہوتی ہیں جن کے اوزان یا ترتیب معاصرین میں کچھ نہ کچھ فرق ضرور رہے گا۔ اوزان کی اتنی کثرت و وقت کے سبب کبھی کبھی بڑے بڑے اساتذہ نے رباعی میں دھوکا کھایا ہے۔

رباعی کے وزن و قطع کے لئے یہ آسان طریقہ ذہن نشین رکھنا چاہئے کہ رباعی کے ہر مصرع کا پہلا رکن مفعول یا مفعول ہوگا اور آخری رکن میں فعل فاعل یا فاع ضرور آئے گا۔ مصرع کے درمیان بقیہ اوزان مفاعیل، مفاعیل، مفاعیل، فاعل اور فاعل میں سے کوئی دو آئیں گے۔ یہ خیال غلط ہے کہ رباعی کا وزن صرف لاحول ولاقوۃ الا باشد ہے۔ صرف اس قدر درست ہے کہ رباعی کے چوبیس وزن میں سے ایک وزن یہ بھی ہے اور رباعی کے بعض مصرعے اس وزن پر ہو سکتے ہیں۔

اس امر میں ملائے فن متفق ہیں کہ رباعی خاص اپنی نظم کی ایجاد ہے عربی میں یہ وزن پہلے موجود نہ تھا۔ سید سلیمان ندوی نے تذکرہ دکن شاہ کے ابو دلف کو ابو دلف علی تصور کر کے ہوا رباعی کو مائون و معقّم باشد کے عہد سے جالیل ہے اور رباعی کو عربی الاصل ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ حافظ محمد شیرانی نے بڑی تحقیق و تجسس سے فارسی محققین کے اقوال جمع کر کے سید سلیمان ندوی کے خیالات کی تردید کی ہے۔ ہر چند رد کی رباعی کا موجد اور پہلا شاعر مانا جاتا ہے۔ لیکن اس کی کوئی ایسی رباعی ابھی تک دستیاب نہیں ہو سکی جسے وثوق کے ساتھ رد کی سے منسوب کیا جاسکے۔ مجمع الفصحا میں رضا قلی قطب شاہ نے رد کی کی یہ رباعی درج کی ہے جس کو شبلی نے شعر الجم میں نقل کیا ہے۔

چوں کار دلم زلفت ادا ماند گرہ  
دہر رنگ جان صد آرزو ماند گرہ  
ایہ نہ گرے بود افسوس افسوس  
کاں ہم شب وصل در گلو ماند گرہ

مجموع میں یہ رباعی درج ہے۔



واجب نہ بود بکس برافضال و کرم واجب باشد ہر آئینہ شکر نعم

تفسیر نہ کرو خواجہ درنا واجب من در واجب ہنگو نہ تفسیر کنم

ان رباعیات کی زبان کو رود کی کے عہد کی زبان تسلیم کرنے میں محققین کو تامل ہے اور کوئی شخص تحقیق و وثوق سے یہ نہیں کہہ سکتا ہے کہ تنقید و تاریخ کی کتابوں میں جو رباعیاں رود کی سے منسوب ہیں وہ فی الواقع اسی کی ہیں، ہاں باب الاباب مصنف عثمٰنی میں ابو شکر بلخی متوفی ۳۳۳ھ کی جو رباعی درج ہے اس کو رباعی کا قدیم ترین نمونہ شمار کیا گیا ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے بھی اسی رباعی کو قدیم ترین بتایا ہے۔ وہ رباعی یہ ہے۔

اے گشتہ من از غم فراوان تو ہست شد قامت من ز درد بھراں تو ہست

اے شستہ من از فریب دوستان تو ہست خود چہج کے بسیرت و شان تو ہست

(ابو شکر بلخی متوفی ۳۳۳ھ)

سید سلیمان ندوی نے حنظلہ بادغیسی متوفی ۲۱۹ھ کے ان دو شعروں کو

یازم سپند اگرچہ بر آتش ہی نگند از ہر چشم تازہ رسد مرد اگر زند

اور اسپند و آتش ناید ہی بکار بار دے بچو آتش و با خال ہوں سپند

رباعی کا قدیم ترین نمونہ بتایا ہے لیکن چونکہ یہ اشعار رباعی کے مخصوص دان سے خارج ہیں اس لئے انہیں رباعی کی بحث میں لایا جاسکتا ہے اور نہ قدیم ترین رباعی کا نمونہ شمار کیا جاتا ہے۔

فارسی کے مشہور رباعی نگاروں میں عمر خیام اور سرمد کا نام سرفہرست آتا ہے، علاوہ بریں سلطان ابوسعید ابوالخیر، سہابی، بلخی، اور نظامی کی رباعیاں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اس جگہ ہم ان کی رباعیات کی خصوصیات کا ذکر غیر ضروری سمجھتے ہیں اور براہ راست اردو رباعی کی جانب رجوع ہوتے ہیں۔

اردو کے دوسرے اصناف سخن قصیدہ، سنوئی اور غزل کی طرح رباعی بھی فارسی سے اردو میں آئی ہے۔ بہت دنوں تک فارسی کے زیر اثر اردو رباعی کی جانب کوئی خاص توجہ نہیں کی گئی۔ پھر بھی اردو نظم کے تاریخی مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ اردو شاعری کے بالکل ابتدائی دور میں بھی رباعیاں کہی جاتی تھیں۔ چنانچہ اردو کے پہلے بادیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ (۱۰۹۰ھ تا ۱۱۲۰ھ) کے کلیات میں متعدد رباعیاں موجود ہیں اور چونکہ قلی قطب شاہ سے پہلے کسی شاعر کا ایسا کلام دستیاب نہیں ہوا جو قلی قطب شاہ سے ادبیت کا سراپا چھین سکے۔ اس لئے اردو شاعری کے اسی بادی آدم کو اردو رباعی کا پہلا شاعر سمجھنا چاہئے۔ محی الدین قادری زور نے "اردو شہ پارے" میں محمد قلی کے مجموعہ طراچی کی بھی تین رباعیاں نقل کی ہیں لیکن انہوں نے دہچی کو پہلا شاعر یا پہلا رباعی گو کہیں نہیں لکھا پھر بھی بعض نے غلطی سے علاء الدہچی کو اردو کا پہلا رباعی گو سمجھ لیا ہے۔

مولانا حامد حسن قادری لکھتے ہیں۔

"رباعیاں بھی اور اصناف کی طرح شروع ہی سے پائی جاتی ہیں۔ مثلاً ۱۰۹۰ھ سے پہلے کے ایک شاعر عبدالقادر جیل آبادی

کی رباعی اسے رنگ میں خوب ہے۔"

ہر چند ہمن سب سے اعلیٰ ہے ات اس پر بھی نہ آزاد کہاے بیہات

عالم ہمنے ہر ایک کہتا ہوگا دکن میں ہے قادر بھون در قیہ جیات



مونا موصوف نے کہیں دعویٰ نہیں کیا کہ عبدالقادر اردو کے پہلے رُباعی نگار ہیں یا اس رُباعی کو اردو رُباعی کا قدیم ترین نمونہ سمجھا ہے پھر بھی بعض نے غلط فہمی سے - مثلاً - سے پہلے - کو محمد قلی قطب شاہ سے بھی پہلے کا عہد سمجھ لیا ہے - حالانکہ عہد القادر حیدر آبادی دکنی اور سراج کا ہم عصر ہے اور اس کا عہد تقریباً درجہ سو سال بعد کا ہے -

محمد قلی قطب شاہ کے بعد ملاوچی کی ان تین رُباعیوں کو جو کہ - اردو شہ پارے - میں نقل کی گئی ہیں اردو رُباعی کے قدیم ترین نمونوں شمار کیا جاسکتا ہے - اس جگہ محمد قلی قطب شاہ اور ملاوچی کی ایک ایک رُباعی نقل کی جاتی ہے -

تجھ حسن تھے تازہ ہے سدا حسن و جمال	تجھ یار کی بستی رہے عشق کوں حال
تو ایک ہے تجھ سا نہیں دو جا کوئی	کیوں باوے جگت صفحے میں کوئی تیری مثال
دنیا کے سو لوگوں میں وفا و ستائیں	دھند دیکھے جفا باز جفا دستانیں
بے ہری آدم ہے اس سوں اس کی	دل بانڈنے میں کچھ وفا دستانیں

(اردو شہ پارے)

قدیم دکنی شعرا کی فہرست اگرچہ طویل ہے لیکن ان کے یہاں زیادہ تر مرثیے اور شنوی کے متفرق نمونے ملتے ہیں - محمد قلی قطب شاہ (شہ ۱۱۳۷ھ تا ۱۱۷۷ھ) کے کھیات میں غزل - قصیدہ - شنوی - مرثیہ بھی کچھ شامل ہے، چونکہ محمد قلی قطب شاہ کی ساری زندگی عشق بازی، حسن پرستی اور عیاں رنگ ریبوں میں گزری تھی اسی لئے اس کی رُباعیات میں حسن و عشق کے مضامین کی رنگارنگی زیادہ ہے - اس کی رُباعیات میں اگرچہ موت - مرثیہ - نعت - منقبت اور درس اخلاق بھی کچھ شامل ہے لیکن اس کی وہی رُباعیاں قابلِ توجہ ہیں جن میں اس نے حسن و عشق کے رذات کو نظم کیا ہے اور حسن میں اس کی اس زندگی منعکس ہوتی ہے -

مختصر یہ محمد قلی کے یہاں خمریہ - نعتیہ - مدحیہ اور عشقیہ ہر رنگ کی رُباعیاں موجود ہیں - ان رُباعیوں کی زبان زیادہ تر دکنی ہے کچھ رُباعیاں ابترہ کافی سلاست و روانی رکھتی ہیں -

دکن کے تیسرے رُباعی گو شاعر سراج اورنگ آبادی (شہ ۱۱۷۷ھ تا ۱۱۹۷ھ) - سراج اورنگ آبادی دکنی کے ہم عصر ہیں اور ان کا ماراچھے غزل گو شعرا میں کیا جاتا ہے - انھوں نے اردو اور فارسی کے دونوں زبان یا دو گار چھوڑے ہیں جس میں غزل، قصیدہ، شنوی اور رُباعی کے علاوہ دوسرے اصناف بھی شامل ہیں - کھیات سراج مرتبہ عبدالقادر سردری (شہ ۱۳۵۷ھ مطبوعہ سلسلہ یوسفیہ شمارہ ۸) جو راقم الحروف کے پیش نظر آج فارسی کی اور نوادہ کی رُباعیاں شامل ہیں - سراج کی رُباعیاں ان کے مجموعہ کلام کی طرح صاف ستھری سلیس اور روان ہیں - عشقیہ رذات کو بڑے سلیقہ سے نظم کیا گیا ہے - ان کی رُباعیاں عاشقانہ سرشاری اور زندانِ سرستی کی حامل ہیں - مثلاً -

تھا میں نماز میں کہ سہا آ یا	پھر ساغرے مرے مقابل لایا
میں اس کو شائے میں کہتا تائب ہوں	بولا کہ شتاب پی - پیاسوں پایا

قلی قطب شاہ اور سراج اورنگ آبادی کے بعد اردو کے پہلے معروف غزل گو شاعر دکنی (شہ ۱۱۷۷ھ - ۱۱۹۷ھ) کے یہاں قابلِ فکر رُباعیاں نظر آتی ہیں - دیوان دلی مرتبہ حیدر شاہ ایم سائانی میں چھ رُباعیاں ملتی ہیں - لیکن ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی نے دلی کا جو کھیات مرتب کیا ہے اور جس کو انجمن ترقی اردو نے بڑے اہتمام سے شائع کیا ہے - اس میں چھ رُباعیاں درج کی گئی ہیں - تمام رُباعیاں محاسن اور اسطے حالات سے مملو ہیں - ان کی رُباعیات میں وہی جمال پرستی حسن کی مجسمہ سازی - محبوب کی سراپا نگاری - عاشقانہ جہاں سپاری اور عارفانہ رذات کی ترجمانی ملتی ہے - جس کے لئے ان کی غزل ممتاز ہے - ایک رُباعی ملاحظہ ہو -



تجھ کچھ کا یہ بھول ہے چمن کی زینت

تجھ شمع کا شعلہ ہے آگن کی زینت

خود میں رنگوں نے شادے سوں کہا

یہ نور ہے عالم کے نیں کی زینت

درد، سودا اور میر نے اگرچہ ضمنی طور پر رباعیاں کہی تھیں۔ پھر بھی ان میں ایسے شعری ماحول جمع ہو گئے تھے کہ رباعی کے امکانات کو وسیع کرنے میں ضرور مدد ملی ہوگی۔ درد کی رباعیاں اگرچہ تعداد میں بتیس تینتیس ہوں گی مگر تمام کی تمام منتخب ہیں۔ جس طرح ان کی غزل میں مشکل سے کوئی شعر بھرتی کا ملے گا۔ بالکل اسی طرح ان کی رباعیوں میں بھی رطب و یابس نظر نہیں آتا۔ کوئی چیز بیکار یا بے لطف نہ ملے گی۔ یوں تو درد صرفی منش آدمی تھے لیکن ان کی طبیعت میں سوز و گداز فطری تھا۔ تعقوت کے مسائل بذاتہ خشک سہی لیکن درد کی عاشقانہ طبیعت نے اس موضوع میں بھی دلکشی اور چاشنی پیدا کر دی ہے۔ ان کی رباعیاں اگرچہ تعداد میں کم ہیں لیکن بقول مولوی عبدالباری آگسی "ان میں غزلوں سے زیادہ سوز و ساز ہے۔" مثلاً:-

اے درد یہ درد جی سے کھونا معلوم

جوں لالہ جگر سے داغ دھونا معلوم

(درد)

گلزارِ جہاں ہزار پھولے لیکن

میرے دل کا شگفتہ ہونا معلوم

میر تقی میر کے کلیات مطبوعہ لوک شوریہ ۱۹۹۲ء میں سوا سو کے قریب رباعیاں ہیں۔ کچھ رباعیاں اہل بیت کی شان میں ہیں۔ بعض میں محض شاعرانہ تعلی کا اظہار کیا گیا ہے لیکن اکثر رباعیاں خالص عشقیہ ہیں جن میں میر کے غزل کی شان نمایاں ہے۔ میر کا اہل میدان غزل ہے لیکن ان کی بعض رباعیوں میں بھی وہی سوز و گداز پایا جاتا ہے، جو ان کے غزل کا طرہ امتیاز ہے۔ میر حسن نے "تذکرہ شعرائے اردو" میں میر کی کئی عمدہ رباعیاں دی ہیں۔ درد رباعیاں یہ ہیں:-

کابے کو کوئی خراب خواری ہوتا

کابے کو کسی پہ جان بھاری ہوتا

دل خواہ ملاپ ہوتا تو ملتے

اے کاش کے عشق اختیار ہی ہوتا

ہر صبح غموں میں شام کی ہے ہم نے

خونابہ کشتی مدام کی ہے ہم نے

یہ ہمدت کم کم جس کو کہتے ہیں عمر

مر مر کے غرض تمام کی ہے ہم نے

سودا ہم کو تھے اور اگرچہ ان کے ہاں بھی رباعیات کی معتد بہ تعداد موجود ہے۔ لیکن ان کی رباعیات کا نہ کوئی خاص رنگ ہے اور نہ درد و میر کی طرح ان میں زور و اثر ہے۔ شیخ چاند سودا کی رباعی کے متعلق لکھتے ہیں:-

"سودا کے کلیات میں تقریباً اسی رباعیاں ہیں جن کے موضوعات مختلف ہیں۔ مسرح۔ ہجو۔ مذہب۔ اخلاق۔ عشق و محبت۔ شاعرانہ تعلی اور ذاتی حالات۔ ان کی رباعیوں کا کوئی خاص رنگ نہیں ہے۔ سودا کی رباعی میں ادھارت موجود

ہیں۔ لیکن ان کا مقابلہ انیس و دہرے یا دسویں صدی کے اساتذہ کی رباعیوں سے نہیں کر سکتے۔" (سودا اور شیخ چاند خان)

سودا کی یہ رباعی زبانِ زیور خلائق ہے:-

سودا پے دنیا تو بہ ہر سو کب تک

آوارہ ازیں کوچہ بآں کو کب تک

(سودا)

حاصل یہی اس سے نہ کہ دنیا ہووے

بالغرض ہوا یہ بھی تو پھر تو کب تک

میر حسن کے دیوان مطبع نول کشور گشت ۱۹۹۲ء میں رباعیاں نہیں ہیں اور سرے نسخوں میں رباعیاں ملتی ہیں۔ میر حسن نے اپنے "تذکرہ شعرائے اردو" میں اپنی دور رباعیاں نقل کی ہیں جن کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ میر حسن اگر رباعی کی طرف رجوع کرتے تو رباعی میں عشقیہ شاعری کا قابل قدر سرمایہ چھوڑتے۔ ایک رباعی دیکھئے:-



ہر آن میں آپ کو دکھا جاتے تھے مشتاق کو لگیں دلا جاتے تھے

کیوں دیر لگی ہے کس نے رد کا نام کو اب تک تو کئی بار تم آ جاتے تھے

درد، تیر، سودا اور میر حسن کے علاوہ ان کے تلامذہ اور دوسرے غیر معروف ہمعصر شعرا کے یہاں بھی رباعیاں ملتی ہیں، تذکروں اور دیوانوں کی چھان بین کرنے سے اس عہد کے متعدد شعراء مثلاً - حسرت دہلوی - بہادر علی دہشت - عبدالحی تاباں - احسن اللہ میاں - عزیز بھکلائی اور میر محمد سوز وغیرہ کی رباعیاں نظر سے گزری ہیں۔ جن میں عبدالحی تاباں اور احسن اللہ خاں کی رباعیاں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ دیوان تاباں مرتبہ عبدالحق مطبوعہ انجمن نری اردو شہزادہ میں جو رباعیاں شامل ہیں سب کی سب عشقیہ ہیں اور ان میں میر درد کی رباعیوں کا ساتھ مل دیا گیا ہے۔ احسن اللہ بیان کی رباعیاں بھی کم و بیش یہی خصوصیت رکھتی ہیں۔

اس دور کی رباعیوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ کسی شاعر نے رباعی پر خصوصی توجہ نہیں دی۔ ضمنی طور پر ہر چھوٹے بڑے شاعر نے رباعی کہہ لی ہے۔ رباعی کے نفس معنوں و مباحث سے بھی کوئی سرزد کار نہیں رہا۔ غزل کی طرح ہر قسم کے معنوں کو بے تحاشہ تسلیم کیا گیا ہے۔ اور چونکہ یہ درد اور درد کی عشقیہ شاعری کا بہترین دور ہے۔ اس لئے رباعی کے موضوعات بھی بالعموم عشق اور اس کے لوازم تک محدود رہے۔ لکھنؤی شعراء میں آتش - ناسخ - انشاء اور جرأت وغیرہ اگرچہ اپنے مبلغ علم، جودت طبع، قادر الکلامی اور رنگین مزاجی کے اعتبار سے بڑے شاعر ہیں لیکن رباعی گوئی حیثیت سے ان میں سے کوئی بھی درد - سودا - تیر یا میر حسن کو نہیں پہنچتا۔ چنانچہ اس عہد کے شعراء کا مجموعی کلام جس طرح دوسرے عہد کے شعراء کے مقابلے میں پست اور پھیلا ہوا ہے۔ بالکل اسی طرح ان کی رباعیاں بھی بے مزہ اور بے رس ہیں۔ بات یہ ہے کہ ادبی مرکز دہلی سے ٹھٹھو منتقل ہو چکا تھا۔ اور لکھنؤ کی فضا میں ہجو - داسوخت رنجش اور سطلی غزل کے سوا دہلی کی سادگی بیان، سچے جذبات اور سنجیدہ اظہار بیان کی مقبولیت کا اثر نہ تھا۔ اس لئے رباعی جیسی صنعت سنجیدہ صنعت سے ان کی بے اعتنائی نظری تھی۔ دہلی اور لکھنؤ کے مذہبی معتقدات میں بھی بڑا فرق تھا۔ دہلوی شعراء کے خیالات میں حقیقی تصوف کے زیر اثر جو سنجیدگی و عبادت آگئی تھی وہ لکھنؤ شعراء کے یہاں مفقود تھی۔ اہل لکھنؤ کو تصوف کے مسائل سے کوئی رگڑ نہ تھا اور چونکہ رباعی میں اس وقت تک زیادہ تر مذہب تصوف اور عشق حقیقی کے لوازم ہی نظم کئے جاتے تھے۔ اس لئے رباعی جیسی سنجیدہ صنعت سخن سے اہل لکھنؤ کی بے اعتنائی بالکل فطری تھی۔ چنانچہ اس عہد کے شعراء کے دوا دین میں رباعیات بہت کم نظر آتی ہیں۔ آتش و ناسخ جیسے ہرگز شاعروں کے یہاں رباعی نظر نہیں آتی۔ انشاء چونکہ ہر فن مولا تھے۔ اس لئے رباعی میں بھی اپنی کارگزاری دکھانے سے باز نہیں رہے، ان کے دیوان میں کوئی چالیس رباعیاں ہوں گی۔ تمام کی تمام طعن و تشنیع کے سلسلہ میں کہی گئی ہیں۔

قاضی عبدالودود نے اپنے ایک معنوں آوارہ گرد شاعر مطبوعہ تہر نیمرود خاص نمبر کراچی میں ذیل کی رباعی کو انشاء سے منسوب کیا ہے۔

ل چپکے سے میں نے جبکہ اسکی چٹکی بوسے کہ پڑے جان پہ تیری چٹکی

پھر دانت تھے کھٹک کے ناخن یہ کہا بس چل بے اب آشنائی تجھ سے کٹکی

لیکن میرے پیش نظر انشاء کا جو کلیات ہے اس میں انشائیہ رباعی نہیں ملی۔

اس عہد میں صرف جرأت کے یہاں قابل ذکر رباعیاں ملتی ہیں۔ کلیات جرأت مطبعہ کارنامہ لکھنؤ میں کوئی ایک سو بارہ یا تیرہ رباعیاں ہوں گی۔ ان کی عشقیہ شاعری کی وہی خصوصیات نظر آتی ہیں جو جرأت کی غزل میں رچی ہوئی ہیں۔ وہی معاملہ ہندی - شوخی - چلبلا پن - لوک جھونک سطلی مگر سچے جذبات کی ترجمانی جو ان کی ساری شاعری میں کارفرما ہے۔ وہی ان کی رباعیوں میں کارفرما ہے۔ گویا اس دور میں صرف جرأت رباعی نگار کی حیثیت سے سب سے بلند درجہ رکھتے ہیں۔



دیکھا جو گل اس نے میرے جی کا کھونا اور کھینچ کے آہ سرد ہر دم دونا  
منہ پھیر کے مسکرا کے چپکے سے کہا آسان نہیں کسی پر عاشق ہونا

نظیر اکبر آبادی کا شمار بھی اسی عہد میں کرنا چاہئے۔ ان کے مجموعہ کلام مرتبہ عبدالباری آستہ میں کل بائیس رباعیاں درج ہیں جن میں اخلاقی اور اخلاقیات مضامین کو نظم کیا گیا ہے۔ حمد و نعت میں بھی ایک دو رباعیاں ہیں۔ ان کی رباعیوں کا رنگ ان کے پیش رو شعرا سے بالکل مختلف ہے۔ سیدھی سادی نصیحت آمیز باتیں بیان کی گئی ہیں۔ عشق کے معاملات کا ذکر ان کے یہاں نہیں ہے۔ بلکہ روزمرہ کے اخلاقی درس دئے گئے ہیں۔ ایک رباعی نقل کی جاتی ہے:-

تمہا ہے چراغِ درد پر دانے ہیں اپنے جو تکتے گل وہ آج بیگانے ہیں  
نیرنگی دنیا کا نہ پوچھو احوال تکتے ہیں کہانیاں ہیں انسانے ہیں

انیس۔ دبیر۔ غائب۔ مومن اور ذوق وغیرہ کا عہد البتہ رباعی کے لئے ثابت ہوا۔ غائب، ذوق، مومن، انیس اور دبیر جیسے بالکمال شعراء نے جہاں غزل و قصیدہ اور مرثیہ کو بام عروج پر پہنچا دیا وہاں رباعی جیسی پس افتادہ صنفِ سخن کو بھی ترقی کی راہ پر لگا دیا۔ دہلی اور لکھنؤ دونوں ادبی مرکزوں میں رباعی کو فروغ نصیب ہوا۔ اہل لکھنؤ نے خاص طور پر رباعی کی جانب توجہ کی۔ رباعی اب محض ضمنی صنفِ سخن نہ رہی تھی بلکہ انیس و دبیر کی کوشش نے دوسرے اصنافِ سخن کی طرح رباعی کو بھی اہم اور قابلِ قدر صنفِ سخن بنا دیا۔ اس دور میں پہلی مرتبہ اردو رباعی کے مباحث کا تعین ہوا۔ اور عاشقانہ جذبات و صوفیانہ خیالات کے ساتھ رباعی میں واقعات کر بلا اور ان کے متعلقات و اثرات کا ذکر آنے لگا۔ چنانچہ واقعاتِ کر بلا کی مدد سے اہل بیت کی مدحت کے ساتھ صبر و شکر، عزم و استقلال، وفاداری، اخوت، جاں بازی، جاں سپاری، ایثار و قربانی، حق پرستی اور جہاد، راست بازی اور صداقت، عجز و انکساری اور ظلم و شقاوت کی مذمت کے مختلف موضوعات رباعی میں شامل ہو گئے۔ اس طرح رباعی تعویث اور عشق کے دائرے سے نکل کر زندگی کی اخلاقی قدروں کی ترجمان بن گئی۔ لکھنؤی شعراء میں انیس و دبیر نے رباعی کو نہ صرف معنوی اعتبار سے وسعت دی بلکہ غزل، قصیدہ اور مرثیہ کی طرح اس صنف کو عوام سے روشناس بھی کرایا۔ رباعی کی اس مجلسِ مقبولیت نے اس کی ترقی کے لئے نئی راہیں کھول دیں اور لکھنؤ کے شعراء جو رباعی سے پرہیز کرتے تھے، انیس و دبیر کی تقلید میں رباعیاں کہنے لگے۔ انیس کے مجموعہ کلام میں تقریباً ساڑھے پانچ سو اور دبیر یہاں دوسو کے قریب رباعیاں ہیں۔ اکثر رباعیاں مخصوص مذہبی معتقدات شعراء تعلقی کے اظہار اور مجلسی داد و تحسین حاصل کرنے کے لئے کہی گئی ہوں اور جب تک ان کے مذہبی عقائد، مجلسی لوازم اور رباعی کے شانِ نزول ان کے مواقع اور پس منظر سے واقفیت نہ ہو ان کی رباعیوں سے لذت اندوز ہونا مشکل ہے۔ لیکن جن رباعیوں میں صداقتِ عامہ اور مصلحانہ جذبات کو شاعرانہ طرز بیان کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ وہ اپنے اندر اثر، جستگی، سلاست اور روانی کے اعتبار سے آپ اپنا جواب ہیں۔

پہونچا جو کمال کو وطن سے نکلا قطرہ جو گہر بنا عدن سے نکلا  
تکمیل کمال کی غریبی ہے دلیل پختہ جو ثمر ہوا چین سے نکلا  
دل کو آرام بے قراری سے ملا سینہ کو سرد آہ دزداری سے ملا  
گلزارِ جہاں میں سرفرازی پائی پھل بھلے نخلِ خاکساری سے ملا

(دبیر)

(دبیر انیس)

دہلی میں اگرچہ غائب، مومن، ذوق، نظیر اور غنیفہ جیسے صاحبِ کمال وجود تھے لیکن غزل کے آگے مومن کے علاوہ کسی نے رباعی کی جانب توجہ نہیں کی۔ غائب کے دیوان میں کل پندرہ سولہ رباعیاں ہوں گی۔ کسی میں حمد و نعت میں نعت۔ کوئی بہادر شاہ کی شان میں ہے کوئی مونگ کی دال کی تعریف میں۔ کسی میں شاعرانہ تعلقی ہے اور کسی میں غم روزگار کا ردنا۔ طرہ ان کی رباعیوں میں دو شاعرانہ بلندی جو ان کے کلام کی خصوصیت ہے۔



منقول ہے۔

بدولہ شاعر کے دیوان مطبع نول کشور لاہور کے جلد اول دوم و سوم میں رباعیاں نہیں ہیں۔

ذوق کی رباعیاں البتہ غالب سے بہتر ہیں۔ روزمرہ اور محاورہ کی زبان کا لطیف غزل کی طرح رباعی میں بھی موجود ہے۔ اگرچہ معنوں کے لحاظ سے زیادہ رباعیاں صرف اہل بیت کی تعریف اور حمد و نعت کے رنگ میں کہی گئی ہیں۔ ذوق کی یہ رباعی بہت شہو پس ہے۔

اس جہل کا ہے ذوق ٹھکانا کچھ بھی  
دانش نے کیا دل کو نہ دانا کچھ بھی  
ہم جانتے تھے علم سے کچھ جائیں گے  
جانا تو یہ جانا کہ نہ جانا کچھ بھی

اس دور کے دہلی شعراء میں موتی نے البتہ کثرت سے رباعیاں کہی ہیں امدان کی رباعیاں اپنے موضوعات کی ہمہ گیری اور فنی محاسن کی بنا پر الگ معنوں چاہتی ہیں۔ موتی کے قصیدہ۔ غزل اور مثنوی کے متعلق 'نگار پاکستان' کے موتی نمبر اور مختلف اشاعتوں میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ لیکن رباعی پر کسی کی نظر نہیں پڑی۔ تعداد میں کوئی ایک سو چالیس رباعیاں ہیں۔ تمام کی تمام کسی نہ کسی معنوی خصوصیت کی حامل ہیں۔ ممکن ہے موتی غزل میں غالب اور قصیدہ میں ذوق کو نہ پہنچتے ہوں لیکن مثنوی اور رباعی میں وہ ان دونوں سے برتر ہیں۔ موتی کی رباعیوں کی موضوعات لکھنوی شعرا کی طرح متعین و مخصوص نہیں۔ ہر قسم کے معنوں کو ادا کیا گیا ہے۔ بالخصوص عشقیہ واردات کو نظر کرتے ہیں۔ انھوں نے بڑا کمال دکھایا ہے۔ جو نازک خیالی۔ وقت بینی۔ خیال آفرینی اور معاذ بندی ان کے غزل کی جان ہیں۔ وہی ان کی رباعی کی روح رواں ہیں۔ نمونہ ایک رباعی دیکھئے۔

بے عہد شباب زندگانی کا مزا  
پیری میں کہاں وہ نوجوانی کا مزا  
اب یہ بھی کوئی دن میں فسانہ ہوگا  
باتوں میں جو باقی ہے کہانی کا مزا

اس دور کی رباعیوں کو دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ رباعی کے موضوعات میں زندگی کے تمام پہلو شامل ہو گئے تھے۔ دہلی شعرا کی بدولت عاشقانہ اور لکھنوی شعراء کے زیر اثر مصلحانہ دونوں رنگ ساتھ ساتھ رباعی میں شامل رہے اور اس ہمہ رنگی کی بدولت فوراً کئی ہمگیر رباعی گو شعراء پیدا ہو گئے۔

انیس و دہیر کی بڑھتی ہوئی مقبولیت و شہرت نے دوسرے شعراء کو بھی اس جانب متوجہ کیا اور رباعی مجالس عزا کے حلقہ سے نکلی کر عام ادبی جلسوں اور مشاعروں میں جگہ پانے لگی۔ اب تک رباعی واقعات کر بلا اور ان کے متعلقات تک محدود تھی لیکن چونکہ کر بلا کا رشتہ عظیم بنی نوع انسان کے لئے ایک مستقل درس زندگی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لئے عملی طور پر اخلاقی اور سماجی سدھار کے اس میں بہت سے پہلو نکل آئے اور حالی، اکبر جیسے ادبی و قومی مصلحین نے اس صنفِ سخن کو اصلاحی اور تعمیری کاموں کے لئے شعری طور پر منتخب کر لیا۔ حالی کے ادبی، اخلاقی اور اصلاحی کارناموں کا جائزہ لینا ہر توان کی نگہوں کے ساتھ ان کی رباعیات کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ سدس حالی جو سرسید و حالی کی ادبی تحریک کا سب سے بڑا منشور ہے اس کے دیباچہ کے شروع و آخر کی یہ دو رباعیاں پورے سدس کے خلاصہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔

بیل کی چمن میں ہم زبان چھوڑی  
جب سے دلی زندہ تو نے ہم کو چھوڑا  
پسنی کا کوئی حد سے گزندہ نہ دیکھے  
مانے نہ کبھی کہ ہے جزد کے بعد  
بزم شعراء میں شعر خوانی چھوڑی  
ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی  
اسلام کا گر کر نہ ابھرنادیکھے  
دریا کا ہمارے جو آئنا دیکھے



حالی و اکبر دونوں نے سعدی کی طرح اخلاقیات کو شاعرانہ انداز سے رباعی کا موضوع بنایا اور اس صنف کو حسن و عشق کے لوازم و واقعات کے علاوہ ریح و بہار، بہار و بہار کے مخصوص دائرے سے نکال کر زندگی کے تمام پہلوؤں پر محیط کر دیا۔ صرف مولانا حالی نے زندگی کے جن بے شمار اخلاقی پہلوؤں، اصلاحی نکتوں اور تعمیری تجویزوں کو رباعی میں جگہ دی۔ اس پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ حالی نے اس صنف کو کتنی وسعت دی۔ ان کی رباعی کے موضوعات کی فہرست بہت طویل ہے۔

ان کی رباعیوں میں عقیدہ داستانوں کا ذاتی سوز و گداز نایاب ہے۔ ہاں قومی اور وطنی جذبہ، درد، انسانی ہمدردی اور شدید اخلاص سے سادے انداز بیان میں ان کے یہاں ہر جگہ ملے گا۔ یہ ان کے خلوص کی برکت ہے کہ ان کے واعظانہ اور تعلیمی لہجہ میں بھی ایک خاص قسم کا لطافت و اثر پیدا ہو گیا ہے۔

اکبر کی رباعیوں کا لہجہ بھی حالی کی طرح یکسر ناصحانہ ہے۔ لیکن ان دونوں کا اپنا اپنا انفرادی انداز بیان جدا ہے۔ حالی نے جس کام کو انتہائی سنجیدگی، متانت اور خاموشی سے انجام دیا۔ اکبر نے اسے طنز و ظرافت اور بعض وقت قہقہہ کی مدد سے پورا کیا۔ حالی، انیس ویر نے اردو رباعی پر مذہبی، قومی و اصلاحی اور اخلاقی درس کا ایسا گہرا رنگ چڑھا دیا تھا کہ اس میں ایک طرح کی یکسانگی اور میکائیکیت آگئی تھی اور تنوع معنیوں کے باوجود رباعی میں وہ مستحضرانہ دل کشی باقی نہ رہی تھی۔ جوان کے پیش رفتہ شعراء میں ملتی ہے۔ اکبر کی شاعری نے اس کمی کو پورا کیا۔ انھوں نے اپنی فطری خوش طبعی کی مدد سے رباعی میں ایک نئے اسلوب کو جنم دیا جو اب تک اردو رباعی میں نایاب تھا۔ اکبر کی بدولت رباعی میں نہ صرف حسن و عشق، موزونیت، مذہب، اخلاق اور پسند و نفاق کے بلکہ تعمیری طنز اور مفید مزاح نگاری کو بھی جگہ مل گئی۔ ایک رباعی دیکھئے۔

کچھ بھی نہیں چاہتے وہ چندے کے سوا      اس باغ میں کیا دھڑا ہے پھندے کے سوا  
گلچیں ہے ہر اک - نہیں ہے بلبل کوئی      اس نکتے کو کون سمجھے بندے کے سوا

اسمعیل میرٹھی بھی حالی اور اکبر کے ہم نوا تھے۔ ادب کو نئی راہ لگانے میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ اسمعیل بچوں کے شاعر تھے لیکن انھوں نے بچوں کے لئے رباعیاں نہیں کہیں۔ ان کے کلیات میں چالیس بیالیس رباعیاں ہیں۔ جن میں حالی و اکبر کا مصلحانہ انداز ہر جگہ نمایاں ہے۔ ایک رباعی بطور نمونہ نقل ہے:-

پانی میں ہے آگ لگانا دشوار      بہتے ہوئے دریا کو پھیر لانا دشوار  
دشوار سہی مگر نہ اتنا دشوار      جگڑی ہوئی قوم کو سنا نا دشوار

اس عہد میں امیر بینائی اور پیارے صاحب رشید نے بھی رباعیاں کہی ہیں۔ پیارے صاحب رشید رباعی کے لئے خاص طور پر ممتاز ہیں۔ دیوان و بیان کے اعتبار سے وہ اپنے استاد انیس کے مقلد ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے وہ اپنی انفرادی شان رکھتے ہیں۔ ”بڑھاپا“ کے موضوع پر ان کی رباعیاں ہیں جو بڑی دلکش اور پراثر ہیں۔ ایک رباعی یہ ہے:-

ایسا بھی نہ انقلاب دیکھا ہوگا      کیا میری طرح شباب دیکھا ہوگا  
کہتا ہوں جو میں کہتے جوانی میری      پیری کہتی ہے خواب دیکھا ہوگا

امیر بینائی کی رباعیاں زیادہ تر نعتیہ ہیں۔ لیکن ان میں اکثر جگہ ادبی شان و شاعرانہ لطافت موجود ہے۔ ان کے دیوان ”معارف خاتم النبیین“ میں متعدد نعتیہ رباعیاں نظر آتی ہیں۔ ایک یہ ہے:-



جس زیر مزار خواب راحت میں منور اب بھی ہے مگر فیض سے عالم معمور

یہ سیر خفی ہے عین اعلان و ظہور فانوس میں شمع ساری محفل میں نور

غائب کے شاگرد میر جہدی مجروح کا شمار بھی اسی دور میں کرنا مناسب ہے۔ دیوان جہدی مجروح مطبع سر فرادہ دہلی ششم ۱۳۳۸ء میں  
پانچ تیس رباعیاں ہیں جن میں زیادہ تر اپنی ہیبت کی مدح و ثنا اور واقعات کو بلا کا ذکر کیا گیا ہے۔ چند ایک رباعیاں عشقیہ ہیں اور  
پہلی رنگ کی یادگار ہیں۔ مثلاً ان کی یہ رباعی :-

ان کو کبھی ادھر کو آنا ہی نہیں قسمت میں ہماری چین پانا ہی نہیں

ہر ایک کی بود و باش کی مقرر ہے جا پر بار کے علم کا ٹھکانا ہی نہیں

شاد عظیم آبادی کی رباعیاں بھی ان کے مخصوص متغزلانہ رنگ میں ہیں۔ حیدر عظیم آبادی نے جو مجموعہ رباعیات شائع کیا ہے۔ اس  
میں ان کی تعداد پچانوے ہے جن میں زیادہ تر معرفت و تصوف کی ترجمانی کی گئی ہے ایک رباعی ملاحظہ ہو :-

تہا ہے چراغ دور پردا سنے ہیں اپنے جوتھے کل وہ آج بیگانے ہیں

نیرنگی دنیا کا نہ چھو احوال، تھے ہیں۔ کہانیاں ہیں، افسانے ہیں

دارغ اور عزیز لکھنوی کے یہاں بھی اگرچہ چند رباعیاں ملتی ہیں لیکن ان میں کوئی خاص بات نہیں ہے۔

دور حاضر کو رباعی کے عروج و فرور کا دو پہنا چاہئے۔ حالی و اکبر کے زیر اثر اکثر شعراء اس طرٹ متوجہ ہوئے اور چند ہی دن

میں رباعیات کے پورے پورے مجموعے منظر عام پر آئے گئے۔ اس عہد میں امجد حیدر آبادی - جوش - فانی - بیاب - فراق - محروم -

مہتاب - آسی - اور بیگانہ وغیرہ خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ حسرت - اصغر اور جگر نے اس طرٹ توجہ نہیں کی۔ کلیات فانی میں

پستو کے قریب رباعیاں ہیں۔ اس میں وہی حسرت خیزی - یاس انگیزی - غم کوشی - سوز و گداز اور درد اثر ہے۔ جو ان کی غزل کی جان ہے

فانی کی رباعیاں قدامت و متوسطین کی رباعیوں کی یاد دلاتی ہیں اور فغنی و معنوی محاسن سے مالا بال ہیں۔۔۔۔۔۔ ان کی بعض رباعیوں میں

فائدہ نہ رہی۔ ذاتی حالات اور شاعرانہ تعلی کا بھی اظہار کیا گیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ان کے یہاں غزل کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ ایک رباعی

ملاحظہ ہو۔

بکھتی ہی نہیں شمع - جلے جاتی ہے کشتی ہی نہیں رات - ڈھلے جاتی ہے

جاری ہے نفس کا آمد و شد فانی سینے میں چھری ہے کہ چلے جاتی ہے

بیاب کی رباعیوں میں حسن و عشق کا ذکر نہیں۔ بلکہ سیاسی - قومی اور جنگی رجحانات کی آئینہ داری ہیں ایک رباعی دیکھئے -

انسان بنا تھا عیش و عشرت کئے ادا ب تملج ہے مسرت کئے

یہ چاند یہ سورج یہ زماں اور مکاں سب اس کے لئے یہ جنگ و غارت کیلئے

ملوک چند محروم اور جلالت موہن لال رفاں اس عہد کے بڑے اہم اور ممتاز رباعی نگاروں میں سے ہیں۔ خیال کی پاکیزگی - بیان

و رفاقی - عام جذبات انسانی کی ترجمانی - اخلاقی تلقین اور حسن فطرت کی نقاشی محروم کی رباعیات کی اہم خصوصیت ہے۔ محروم شرقی

تہذیب کی پیداوار ہیں اور ادبی و قومی - اصلاحی تحریک میں اکبر کے ہمنا معلوم ہوتے ہیں۔ کئی رباعیوں میں تعلیم نسواں اور عورتوں کی

سہاکی دے جانی کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ ان کے یہاں غم ریاس کی عکاسی بھی کہیں کہیں ملتی ہے۔ پھر بھی بحیثیت مجموعی ان کی

نقل کی جاتی ہے۔

رباعیات کا انداز و مضمون ہے۔ ایک رباعی



دنیا نے عجب رنگ ہمارا دکھا ہے ہر اک کو غلام اپنا بنا رکھا ہے

پھر لطف یہ ہے جس سے پوچھو کہے اس عالم آب و گل میں کیا رکھا ہے

جلتِ موسن لالِ رداں (۱۸۸۷ء تا ۱۹۳۱ء) کی رباعیاں خاص حیثیت رکھتی ہیں۔ رداں ان لوگوں میں ہیں جنہوں نے آدل شعوری طور پر رباعی کو اپنا یا اور اپنے ہم عصروں کی توجہ اس پس افتادہ صنف کی جانب مبذول کرائی۔ رداں کے خیالات چکبست سے ملتے جلتے ہیں وطنی سیاسی اور قومی تصورات ان کے یہاں اکثر جگہ جھلکتے ہیں۔ ہندو تہذیب۔ مذہبی ردایات۔ مقامی فطری مناظر۔ قومی و تاریخی سانحات اور مقامی رنگ و روپ کو اردو شاعری میں داخل کرنے میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ زبان کی صفائی اور لفظی صفائی پر وہ اکثر زور دیتے ہیں۔ مثلاً:-

تابعِ جیس عقل کا کئے دیتی ہے آزادیِ دل فنا کئے دیتی ہے

تہذیب کی عظمتوں سے ہم باز کئے نظرت سے ہمیں جدا کئے دیتی ہے

عبدلباری آسی کی رباعیوں کا مجموعہ مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۹۴۷ء میں شائع ہوا تھا۔ اس میں تقریباً چھتئو رباعیاں شامل ہیں۔ آسی غزل گو شاعر تھے اور چونکہ انہوں نے مختلف اساتذہ سے اصلاح لی اس لئے ان کے کلام میں انفرادیت نہ پیدا ہو سکی۔ یہی حال ان کی رباعیوں کا ہے۔ بعض رباعیوں میں ناامیدی، یاس اور درد و غم کی کامیاب ترجمانی ملتی ہے۔ ایک رباعی دیکھئے:-

آساں بھی یہی ہے اور یہی مشکل ہے دریا بھی یہی ہے اور یہی ساحل ہے

جو کچھ کرنا ہے زندگی میں کر لو غربت بھی یہی ہے اور یہی منزل ہے

یگانہ کا نام بھی رباعی نگاروں میں خالد احمد سے ماں کی رباعیوں میں دہی کرک۔ گرج۔ تندی۔ تینری، زندگی کی دلولہ خیزی اور زرداثر ہے۔ جوان کی غزلوں سے ہے۔ یگانہ کے مجملہ کلام ”گنجینہ“ میں ۱۶۳ رباعیاں شامل ہیں۔ نمونہ ایک رباعی دیکھئے:-

دل کو دے سوا دھڑکنے نہ دیا قالب میں روح کو پھڑکنے نہ دیا

کیا آگ تھی سینے میں جسے فطرت نے روشن تو کیا مگر بھڑکنے نہ دیا

اثر صہبائی کی رباعیوں کے مجموعے ”جام صہبائی“ اور ”جام طہور“ شائع ہو چکے ہیں۔ اثر صہبائی بھی آسی لکھنوی کی طرح رباعی نگاری میں منفرد اسلوب کے مالک نہ بن سکے انہوں نے کبھی اپنے بھائی امین حزیں سے اصلاح لی، کبھی، اثر لکھنوی کو کلام دکھایا، کبھی تاجور نجیب آبادی اور ثریا کیفی سے مشورہ سخن کیا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا اپنا کوئی الگ رنگ نہ پیدا ہو سکا۔ بطور نمونہ ہم ان کی ایک رباعی اس جگہ نقل کرتے ہیں:-

گری ہے جگر کے زخم سینے سینے زہرابِ الم کے جام چتے چتے

سوار اگرچہ کوہِ غم بھی ٹوٹے گردن نہ کبھی جھکے گی جیتے جیتے

امجد حیدر آبادی البتہ اس دور میں اردو رباعی کے پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس صنفِ سخن کی طرقت خصوصی توجہ کی ہے۔ جوش اور فراق کا بھی بڑا احسان ہے۔ لیکن فراق پہلے غزل گو ہیں اور بعد کو رباعی گو۔ یہی حال جوش کا ہے۔ وہ نظم نگار پہلے ہیں اور بعد کو رباعی نگار۔ لیکن امجد آدل و آخر صرف رباعی گو ہیں۔ ان کی رباعیات کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ امجد کو رباعی کے فن پر غیر معمولی قدرت حاصل ہے۔ جوفنی پختگی ان کے یہاں ملتی ہے وہ کسی یہاں نظر نہیں آتی۔ لوگ رباعی کے وزن سے گھبراتے ہیں۔ رباعی کے وزن میں غائب جیسا شخص دھوکا کھاتا ہے۔ لیکن امجد ہیں کہ نظریں بھی رباعی کے وزن میں کہتے ہیں۔ ان کے مجموعہ کلام میں کئی نظمیں رباعی کی بھر میں ہیں۔ امجد مونی منش۔ قانع۔ شوکل۔ خدا ترس آدمی ہیں۔ ان کے موضوعات اگرچہ تقویت، توحید، عشق حقیقی اور



عرفانِ سرمدی تک محدود ہیں۔ پھر بھی کچھ کا پن گریں نہیں بلکہ ایک ایسی زندانِ سرمدی اور ایسی عارفانہ سرمدی رچی ہوئی ہے جو معمولی سے معمولی بات میں غزل کا سائیکٹ دائرہ بھر دیتی ہے۔ مولوی رحیم الدین سلیم پانی پتی ان کو زندہ سرمد کہا کرتے تھے۔ اس جگہ مجدد کی ہم دور باعیاں نقل کرتے ہیں :

- |     |                                       |  |
|-----|---------------------------------------|--|
| (۱) | انسان سمجھتا ہے کہ میں بھی کچھ ہوں    | نادان سمجھتا ہے کہ میں بھی کچھ ہوں       |
|     | لاحل ولا قوتہ الا باللہ               | شیطان سمجھتا ہے کہ میں بھی کچھ ہوں       |
| (۲) | ہیں سب شہود - تو بھی میں بھی          | ہیں مدعی نمود - تو بھی میں بھی           |
|     | یا تو ہی نہیں جہاں میں یا میں ہی نہیں | ممکن نہیں رُو دروہ وجود - تو بھی میں بھی |

جوشِ پیے غزل کی طرف مائل ہوئے۔ اور پھر نظم کی طرف اور شاید حیدر آباد کے قیام میں آمد کے زیر اثر سے رباعی کو اپنا لیا۔ فکری تسلسل وحدت خیال۔ زور بیان اور شکوہ الفاظ رباعی کی بنیادی ضرورتیں ہیں اور چونکہ یہ چیزیں جوش میں جملہ موجود ہیں۔ اس لئے انھوں نے نظم کی طرح رباعی میں بھی جلد ایک میز جگہ پیدا کر لی جس طرح آمد موزون اور مواد کے اعتبار سے سرمد کے قریب ہیں اسی طرح جوش اپنی زندانِ جبارت کی وجہ سے عمر ختام سے قریب ہیں۔ جوش نے تصوف - فلسفہ - رموزِ فطرت - اسرارِ حقیقت - عرفانِ ذات - شراب - اس کے لوازم و شباب اور اس کے مقتضیات پر مختلف پہلوؤں پر اظہار خیال کیا ہے۔ مثلاً وہ

دل ہو تکے رد براہ گاہے گاہے	رد دیتے ہیں بھوکے آہ گاہے گاہے
اس دُشے خودی خدا نہ بن جلتے کہیں	کر لیتے ہیں ہم گناہ گاہے گاہے
ساتی کا بہ رنگ نطفہ وہ کروں	مرتے مرتے بھی اک اشارہ کروں
آدم کا میں تا خلف ہوں ذرندے جوش	غصیاں سے اگر کبھی کنارہ کروں

فراقِ جدید آمد غزل کے بانوں میں ہیں۔ نئے سماجی اور نفسیاتی حقائق کو حیات خیز روایت اور کیف اور تغزل کے ساتھ شاعری میں رچنے کا سہرا انھیں کے سر ہے۔ ان کی رباعی نگاہی کی عمر دوسرے ہم عصروں کے مقابلہ میں بہت کم ہے۔ پھر بھی وہ اپنی فنی بصیرت اُچھوتے اسلوب اور موضوع کی ندرت کے سبب بہت جلد صفتِ ادل کے ادور رباعی نگاروں میں شامل ہو گئے۔

فراق کی رباعیاں معنوی حیثیت جوش و آمد دونوں سے مختلف ہیں۔ آمد کی روحانیت جوش کی آتشِ نفسی اور انقلاب انگیزی کے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ وہ طبعاً جمال پرست و دماغان پسند واقع ہوئے ہیں۔ اور ان کا یہی شدید جمالیاتی احساس اور عینی روحانی فکر جو فطرت کے پکیرِ سادہ سے حسنِ پرکار کے رنگارنگ پہلو پیدا کرتا ہے، ان کی رباعیات کا طرہ امتیاز ہے۔ معاملاتِ محبت کی شاعرانہ تعبیل فطرت کی ترجمانی اور حسنِ مجسم کو سامنے لا کھڑا کرتے ہیں اور رباعی نگاری میں مصوری کی شان پیدا کر دیتے ہیں۔

فراق نے اپنی رباعیات کو شعوری طور پر قدیم ہندو ثقافت اور معاشرت کا ترجمان بنانے کی بھی کوشش کی ہے۔ اس کے لئے انھوں نے بعد از قیاس استعارات و تمبیحات اور نامانوس سنسکرت الفاظ کا بھی کثرت سے استعمال کیا ہے۔

دھل کے شبنم سے جیسے کھلتی ہو کلی	دسی میں دُوبی تو اور نکھری شوخی
آنکھوں میں سرشک اور ہونٹوں پہ ہنسی	معصوم ہے کتنی رد ٹھہ جلتے کی ادا
جو بن میں بسنت کے ترنگوں کی بہار	پلکوں سے ٹرو ہی ہے اورت کی پھوار
وہ رنگ کہ گریہ ہی ہے اور شامِ رنگار	یہ دیپ نکھاسی رنگ کلیکا سے ادھر

نواجہ دل محمد تقی، صفیہ شمیم علی آبادی، حیدر دہلوی، وحشت کلکتوی، نازنا نگاری، پرو فیسر شوہ، سیف الدین سیف، جگن ناتھ آزاد اور







# اردو کا پہلا واسوخت

یہ شاہ ولی الرحمن ولی ایم۔ اے)

غالباً حضرت امیر خسرو دہلوی سب سے پہلے مصنف تھے جنہوں نے "ہندوی" زبان میں جیتیں سنائیں۔ گیت گائے پہیلیاں بولائیں۔ دو سٹخے بیان کئے۔ اندھیزوں نے بقائے دوام اور قبول عام کا خلعت پہن لیا ہے۔ اگرچہ ان تمام چیزوں کی نسبت امیر خسرو طوط مشکوک سمجھی گئی ہے تاہم اس قدر یقینی کہ ہے ان میں سے کچھ چیزیں اپنی کی سخن فکر کا نتیجہ ہیں۔ موصوفت کی پیدائش کا سال ۱۲۵۵ء اور وفات ۱۳۲۵ء ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ تیرھویں صدی عیسوی کے اواخر میں اردو شاعری کی بنیاد پڑ چکی تھی۔ دوشن کی ابتدا کب ہوئی اس بات کی تحقیق مشکل ہے۔ سب سے پہلی کتاب جو نثر میں لکھی گئی اور اب حیدرآباد کے چھپ کر شائع ہو چکی ہے معراج العاشقین ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس مذہبی رسالے کے مصنف حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز ہیں۔ خواجہ صاحب ۱۲۳۵ء میں پیدا ہوئے اور ۱۳۲۳ء میں انھوں نے وفات پائی۔ گویا یہ کتاب چودھویں صدی عیسوی کے اواخر میں لکھی گئی تھی۔ بہر کیف اردو ان کی پیدائش کو کم از کم ساڑھے چھ سو سال تو ضرور ہوئے۔

لیکن کس قدر افسوس کا مقام ہے کہ اردو زبان کی صحیح و مکمل، جامع و مبسوط تاریخ اب تک مرتب نہ ہو سکی۔ اردو شاعری کے ابتدائی دور میں کوئی تذکرہ نہیں لکھا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو زبان کی ابتدائی تاریخ تاریکی میں ہے۔ سب سے پہلا تذکرہ میر نے ۱۱۶۴ھ (م ۱۷۵۳ء) میں لکھا جس کا نام نکات الشعراء ہے۔ گردیزی نے بھی اسی سال اپنا تذکرہ مرتب کیا۔ اس کے بعد متعدد لکھے گئے، مثلاً قائم کا مخزن نکات (۱۱۶۵ھ) میر حسن کا تذکرہ شعرا (۱۱۷۴ھ) غیل غنیم آبادی کا گلزار ابراہیم (۱۱۸۳ھ) یقین کا چمنستان شعرا (۱۱۸۵ھ) مصطفیٰ کا تذکرہ شعرا کے ہندی (۱۱۸۹ھ) اور مدحیہ ماضی الغنی (۱۲۳۶ھ) قائم کا مجموعہ شعر (۱۲۳۷ھ) بیفتہ کا گلشن بنجار (۱۲۳۵ھ) لطف کا گلشن ہند (۱۲۳۱ھ) وغیرہ وغیرہ۔ تذکروں کی نہرست نہایت طویل ہے اس لئے نظر انداز کر رہوں۔ ان تذکروں میں خامیاں بہت ہیں۔ ان میں علمی ترتیب کی بڑی کمی نظر آتی ہے۔ تذکرہ نویس حضرات نہ زبان کی ابتدا و نشو و نما سے بحث کرتے ہیں۔ نہ شعرا کے حالات تفصیل سے لکھتے ہیں نہ زبان کے ارتقار کے مدارج دکھاتے ہیں نہ شعرا کی شخصیت اجاگر کرتے ہیں۔ ان حضرات کو تحقیق و تنقید سے دور کا بھی لگاؤ نہیں۔ تنقید کا یہ حال ہے کہ اس کو مشاعرے کی داہ داہ اور جان اللہ سے زیادہ اہمیت نہیں دی جاسکتی۔ جدید اصول پر سب سے پہلے آزاد نے تقریباً ۱۲۸۵ھ میں آرمیات لکھی۔ جس میں ان کی نامہ نگار سے بھی بحث کی اور شاعری کے مختلف دور قائم کر کے تدریجی ارتقار بھی دکھایا۔ شعرا کے حالات بھی ذرا تفصیل سے ان کے اندر ان کے کلام پر اپنی سمجھ اور صلاحیت کے مطابق تنقید بھی کی۔ آزاد کی الشاہدائی مسلم ہے۔ ان کی تحریر میں تمثیلی کیفیت کی جاتی ہے۔ سب حیات جس شعرا چہتے پھرتے، بہتے بولتے مشاعروں میں شرکت کرتے اور شعر پڑھتے نظر آتے ہیں۔ یہ خوبی کسی اور



تذکرے میں نہیں پائی جاتی۔ لیکن اس کتاب میں تاریخی ثقافت کی بڑی کمی ہے۔ آزاد کے بہت سے بیانات غیر مستند بلکہ بعض محض بے بنیاد ہیں۔ تذکروں میں ایک بڑی فروگزاشت یہ نظر آتی ہے کہ عموماً صرف شعرا کا ذکر کیا جاتا ہے اور نثر نگاروں کا کچھ ذکر ہے بھی تو اسی قدر جتنا آٹے میں نمک ہوتا ہے۔ تقریباً پچیس سال کے اندر دکن سے کئی تذکرے شائع ہوئے ہیں مثلاً اردو کے قدیم دکن میں اردو، اردو شہپارسے، ان کتابوں میں قدیم ادبیات اردو سے بحث کی گئی ہے۔ ارباب نثر میں ان قدیم اردو مصنفین کا ذکر ہے جن کا تعلق فورٹ ولیم کالج سے تھا۔ پنجاب میں اردو از محمود شیرانی۔ اس کتاب میں اس بات کا دعویٰ کیا گیا ہے کہ اردو کی ابتدا پنجاب میں ہوئی۔ اردو شہپارسے میں دلی کے دور تک کی ادبیات سے بحث کی گئی ہے۔ مولوی محمد یحییٰ تہلے شیرانی دو جلدوں میں لکھی لیکن تحقیق سے مطلق کام نہ لیا اور آزاد کی اندھی تقلید میں اردو کی پیدائش کا غلط نظریہ بیان کیا اور قدیم نثر نگاروں کو کیسر نظر انداز کر دیا۔ یہ کتاب نثر نگاروں سے متعلق ہے۔ لیکن اب حیات کے ابتدائی صفحات کی صدائے بازگشت معلوم ہوتی ہے۔ سائنس کی تلمیح ادب اردو میں نظم و نثر سے بحث کی گئی ہے، لیکن ادب شناسوں کے ذوق کی پوری آسودگی نہیں ہوئی کیونکہ تنقید و تبصرہ میں افراط و تفریط پائی جاتی ہے۔ مرزا محمد عسکری صاحب نے اس کتاب کا ترجمہ کر کے بہت سی مفید اور قابل قدر باتیں اضافہ کی ہیں، پھر بھی قدیم اردو نثر پر پوری تاریخ نامکمل رہ گئی۔ اس سے بہتر کتاب ڈاکٹر بی بی کی تاریخ ادب اردو ہے جس میں دریا کو گور سے بند کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسوس ہے کہ ڈاکٹر بی بی نے بھی متعدد جگہ ٹھوکریں کھائی ہیں اور ان کے بیانات انتہا سے زیادہ مختصر، نامکمل اور تشنہ ہیں مذکورہ بالا پنجابی اور دکنی تذکرے بھی جامع اور مکمل نہیں اور ان کے نام ہی سے ان کی چوحدی متعین ہو جاتی ہے۔

غرضیکہ سراسر نظریہ اپنی جگہ پر قائم ہے یعنی اردو زبان کی صحیح اور مکمل اور جامع و بسط تاریخ کسی نے اب تک نہیں لکھی۔ ختمیہ جاوید ہے تو بہت مبسوط تذکرہ جو کئی جلدوں میں تمام ہوا ہے۔ لیکن اس کو شاعروں کی فہرست کہنا زیادہ موزوں ہے۔ اردو کی جامع اور مکمل تاریخ کی ترتیب و تدوین میں بہت سی دقیق سدراہ ہیں۔ کتنے مصنفین ہیں جن کے نام سے بھی لوگ آشنا نہیں اور جن کی تصنیفیں ہنوز گوشہ گنہامی میں پڑی ہوئی ہیں۔ خاص کر صوبہ بہار کے ارباب ادب کی طرف بہت سے توجہ برتی گئی ہے۔ ضرورت ہے کہ ان تمام قلمی کتابوں کو شائع کر دیا جائے اور ان کے مصنفین کے سنین ولادت و وفات اور ضروری ضروری حالات کی تحقیق کی جائے یہ راہ بڑی دشوار گزار ہے، اس - ہفتخوان کو طے کرنے کے لئے رستہ نہ جرات کی ضرورت ہے۔ ابھی تک عوام کو اس کا صحیح علم نہیں کہ پہلا غزل گو اور قصیدہ گو کون تھا، سب سے پہلے رباعی اور مثنوی کس نے لکھی اور واسوخت کی ادبیت کا تاج کس کے سر پر رکھا جائے۔ جن شعراء و ادبا نے کافی شہرت بھی حاصل کر لی ہے۔ ان میں سے بھی بعض ایسے ہیں جن کی ولادت یا وفات کا صحیح سال معلوم نہیں۔ مثلاً پہلا کونہ کو ہنوز معلوم نہیں کہ دلی دکنی کس سال پیدا ہوئے اور کب مرے۔ میر و سودا، مصحفی و انشا، ناسخ و آتش کا صحیح سال ولادت کیا ہے۔ بعض شعرائے سال ولادت و وفات کے تعبیر کی کوشش بھی ہوئی گئی ہے وہ محض ضمنی و قیامی ہے۔ اسی لاطمی کا نتیجہ ہے کہ مضمون نگار حضرات اپنے مضامین میں قدم قدم پر ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ اس لئے ضرورت ہے کہ ایک مجلس ادارہ قائم کی جائے جس کے ارکان اردو زبان کی تاریخ کا صحیح علم رکھتے ہوں۔ ان کی طبیعت میں تحقیق و تنقید کا کافی مادہ ہو مذاق صحیح اور جذبہ ان سلیم ہو۔ شعر و ادب کا ذوق بلند ہو اور انشا پر داندی بھی اچھی خاصی ہو اور یہ مجلس ایک ایسی مبسوط تاریخ ترتیب کرے جو جامع و مکمل اور صحیح و معیاری ہو۔ لیکن اس اہم خدمت کے سرانجام کی اب توقع نہیں۔

ہنی ساغر حریفان مست خواب انصاف کو ساقی  
دل مازوق صافی دارد اما صاف کو ساقی



اس مقام سے مجھے واسوخت کی ایجاد سے متعلق کچھ کہنا ہے۔ واسوخت معاشرہ ہندی کی انتہا ہے۔ اس میں معشوق سے جلی کشی باتیں کی جاتی ہیں اور ظلم و ستم سے مجبور ہو کر کسی اور بری بیکر سے دل لگانے کی دھمکی دی جاتی ہے۔ واسوخت کی ابتداء ابران میں ہوئی اور سب سے پہلے وحشی یزدی نے واسوخت لکھا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اردو میں واسوخت کی ایجاد کا ہر اکس کے سر ہے۔ نکچہ ۱۹۵۶ء کے اگست نمبر میں محمد حسن صاحب ایلم۔ اے نے واسوخت پر ایک مضمون لکھا ہے لیکن انھوں نے اس مضمون میں واسوخت کی ایجاد سے متعلق کوئی تحقیق پیش نہیں کی ہے۔ محض آزاد کا قول نقل کرنے پر اکتفا کی ہے کہ واسوخت کے موجد تیر ہیں عظیم آباد کے رسالہ معاشرہ ۱۹۳۸ء کے تمبر نمبر میں اردو زبان کے مشہور محقق قاضی عبدالودود باراہٹ نے ایک تحقیقی مقالہ بعنوان "اردو کا پہلا واسوخت"۔ میرزا قلم کیا ہے جس میں واسوخت کی ایجاد سے بحث کی ہے لیکن حسبِ فطرت بہت اختصار سے کام لیا ہے۔ سواش اس مضمون میں کچھ اور کاوش اور تفصیل سے کام لیا جاتا۔ ابھی تک دنیا ہی جانتی تھی کہ اردو میں سب سے پہلے تیر نے واسوخت لکھا۔ لیکن قاضی صاحب نے تحقیق کا قدم اُسے بڑھایا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اردو میں واسوخت کے موجد شاہ مبارک آباد تھے۔ جن کا سال وفات قاضی صاحب کی تحقیق کے مطابق ۱۳۶۶ھ ہے۔ تیر کی پیدائش غالباً ۱۳۵۵ھ میں ہوئی۔ گویا تیر صرف گیارہ سال کے تھے کہ آباد نے وفات پائی۔ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ جو واسوخت قاضی صاحب نے پیش کیا ہے وہ آباد ہی کا لکھا ہوا ہے تو مانتا ہوں گا کہ آباد ہی واسوخت کے موجد تھے۔ قاضی صاحب کے مضمون مذکورہ سے متعلق کچھ اور باتیں بیان کرنا چاہتا ہوں۔

قاضی صاحب، رقم طراز ہیں کہ: "تیر کے کلیات مطبوعہ میں دو واسوخت ہیں۔ ان کے ابتدائی مصرعے یہ ہیں۔

(۱) طرز اے رشک چمن اب تری کچھ تازی ہے

(۲) سچ کہو شہر میں صحرا میں کہاں رہتے ہو

لیکن یہ بیان محض نظر ہے کہ کیونکہ جب میں مطبوعہ کلیات پر نظر ڈالتا ہوں تو دو ہی نہیں بلکہ چار واسوخت ملتے ہیں۔ محمد حسن صاحب ایلم۔ اے بھی لکھتے ہیں کہ تیر کے چار واسوخت نہ صرف ان کے مطبوعہ دیوان میں موجود ہیں بلکہ واسوختوں کے ان تمام مجموعوں میں موجود ہیں بلکہ واسوختوں کے ان تمام مجموعوں میں بھی شامل ہیں جو اسی دور میں لکھنؤ سے شائع ہوئے تھے۔ میرے پاس کلیات تیر کا ایک پرانا نسخہ ہے جو "مطبع قاضی منشی نو لکھنؤ" میں طبع ہوا تھا۔ من طباعت درج نہیں ہے۔ اس میں تیر کے چار واسوخت موجود ہیں۔ میں ہر واسوخت کا پہلا بند نقل کر دیتا ہوں:-

(۱) طرز اے رشک چمن اب تری کچھ تازی ہے

داغ سلگنے کو مرے ان ہی سے گل بازی ہے

گوش کر میرے بھئی شکوے کی طرف گل کے رنگ

گنگے رکتے رکتے ریش غنچہ ہوا ہوں دل تشنگ

(۲) سچ کہو شہر میں صحرا میں کہاں رہتے ہو

ان دنوں یاروں کی آنکھوں سے نہاں رہتے ہو

یاں بہت ہتے ہو خوش باش کہ داں رہتے ہو

خوش رہو تیر مری جان جہاں رہتے ہو

اُک طرف بیٹھے ہوئے ہم بھی اہو پیتے ہیں

عشق کی جان کو دیتے ہیں دُعا جیتے ہیں



(۳) یاد ایام کہ خوبی سے خبر کجہ کو نہ تھی سرمہ و آئینہ کی اور نظر کجہ کو نہ تھی  
نکر آراستگی شام و سحر کجہ کو نہ تھی زلف آشفہ کی سدھ و دودھ پیر کجہ کو نہ تھی  
شانہ کھانا بلد کو چہ گیسو تیرا  
آئینہ کا ہے کو کھتا حیرتی رو تیرا

(۴) ایک دن دے تھے کہ تم کو نہ فریب آتے تھے ادے سوے بھی مرے آگے اٹھا جاتے تھے  
مدعی کا ہے کو مجلس میں جگہ پاتے تھے چھوٹے تھے پاؤں تو پھر سر میں دی کھاتے تھے  
یا تو اب شام و سحر پاس لگے رہتے ہیں  
کر کے سرگوشی جو کچھ چاہتے ہیں کہتے ہیں  
غالباً اب کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ میر کے چار داسوخت ہیں۔

آگے چل کر قاضی صاحب فرماتے ہیں کہ: ایسے شعرا کے کلام کا جائزہ لینے سے جو زمانے کے اعتبار سے مقدم ہیں، حسب ذیل داسوختوں کا پتہ چلتا ہے۔

(۱) سودا (سال ولادت ۱۱۱۵ھ کے لگ بھگ اور سال وفات ۱۱۹۵ھ) کلیات مطبوعہ (نوکلشوری) میں ایک داسوخت ہے۔

یا الہی کہوں اب کس سے میں اپنا احوال زلفِ خوباں کی مرے دل کو ہوئی ہے جنجال  
(۲) حشمت (سال ولادت قریب ۱۱۱۵ھ سال وفات ۱۱۶۳ھ) ایک قدیم بیاض میں جو جناب حکیم سید محمد صالح صاحب کی ملک ہے اور کچھ کم دو سو سال قبل کی لکھی ہوئی ہے۔ حشمت کا وہ داسوخت ملتا ہے جس کا ذکر تذکرہ میر حسن میں ہے۔  
کیوں رے دل جا ہی پھنسا میں تجھے کہتا تھا عشق ہے دام بلا میں نہ تجھے کہتا تھا

(۳) تباہاں (سال ولادت ۱۱۲۵ھ اور ۱۱۳۳ھ کے درمیان وفات ۱۱۶۲ھ اور ۱۱۶۵ھ کے درمیان) دیوان مطبوعہ میں ترکیب بند کے نام سے ایک داسوخت درج ہے۔

ہر بنِ موسے تئیں اپنے زباں کرتا ہوں داطرِ غنچہ کے اب اپنا دباں کرتا ہوں  
(۴) حاتم (سال ولادت ۱۱۱۱ھ سال وفات ۱۱۹۴ھ دیوان زادہ کے قلمی نسخے میں جو رام پور میں ہے ایک داسوخت موجود ہے۔ غلطی سے میں نے اس کا پہلا شعر نقل نہیں کیا۔)

آزاد نے سودا کے متعلق لکھا ہے کہ ۱۱۹۵ھ میں تقریباً ستر برس کی عمر میں انتقال کیا۔ گل رعنا میں بھی اسی کی تقلید کی گئی ہے۔ اس بنا پر سودا کا سال ولادت ۱۱۲۵ھ قرار پاتا ہے۔ غالباً اسی بنا پر ڈاکٹر بیلی نے بھی سودا کی پیدائش کا سال ۱۱۴۱ھ (م ۱۲۲۵ء) درج کیا ہے۔ لیکن یہ سب ظن و قیاس ہے۔ سودا کی پیدائش کا صحیح سال پردہ خفا میں ہے۔ معلوم نہیں کس بنا پر قاضی عبدالودود صاحب کا اصرار ہے کہ سودا ۱۱۱۵ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے تھے۔ معنوں کے حاشیہ میں انھوں نے لکھا ہے کہ یہ ان کی اپنی تحقیق ہے۔ اس سلسلہ میں ایک بات کھٹکتی ہے۔ عام طور پر مشہور ہے کہ سودا نے شاہ حاتم کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا تھا، آزاد کا بیان ہے کہ حاتم نے دیوان زادہ کے دیباچہ میں اپنے پینتالیس شاگردوں کا ذکر کیا ہے جن میں ایک سودا بھی ہیں۔ حاتم کا سال ولادت ۱۱۱۱ھ ہے۔ اب اگر سودا کا سال ولادت ۱۱۱۵ھ کے لگ بھگ قرار دیا جائے تو اس حسب سے حاتم، سودا سے



عمر میں صرف چار سال بڑے ٹھہرتے ہیں اور یہ بات خلافت قیاس ہے کہ سن کے قلیل تفاوت کے باوجود سو قادی جیسے زبردست شاعر نے حاتم سے اصلاح لی ہو۔ غرض حاتم کی استادی اور سودا کی شاعرہ کی ردایت صحیح نہیں معلوم ہوتی۔ پھر بھی یہ بات تحقیق طلب ہے کہ سودا کس سن میں پیدا ہوئے تھے۔ جن حضرات کو اس قبیل کی تحقیقات کا شوق ہو اور موقع حاصل ہو اور قلمی و مطبوعہ مافرد دسترس ہو تحقیق کی طرف متوجہ ہو کر قاضی صاحب کے بیان کی تصدیق یا تردید کریں یہ ایک مفید کام ہوگا۔ قاضی صاحب نے حشمت کے واسوخت کا ذکر کیا ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ قاضی صاحب نہایت اختصار پسند واقع ہوئے ہیں۔ وہ اپنے مضامین میں شعرا کا صرف تخلص درج کرنے پر اکتفا کرتے ہیں جس سے اکثر غلط فہمی واقع ہو جاتی ہے۔ تخلص کا یہ حال ہے کہ وہ کوئی مابہ امتیاز چیز نہیں، کیونکہ ایک ایک تخلص کے کئی کئی شاعر ہوتے ہیں۔ مثلاً اکبر الہ آبادی، اکبر دانا پوری، اکبر میرٹھی شوق قدوائی، شوق نیموی، شوق سندیلوی، نسیم دہلوی، نسیم لکھنوی، نسیم بھرتپوری۔ اس لئے نام کے ساتھ تخلص درج کرنے کا طریقہ زیادہ محفوظ و مستقیم ہے کہ اس سے اشتباہ و التباس واقع نہیں ہو سکتا۔ حاتم کے معاصرین میں حشمت تخلص کے دو شاعر تھے ایک محمد علی حشمت جو میر عبدالحی تباباں کے استاد تھے اور دوسرے محترم علی خاں حشمت، معلوم نہیں قاضی صاحب کی مراد محمد علی حشمت سے ہے یا محترم علی خاں حشمت سے اور حکیم صالح صاحب کی بیاض میں جو واسوخت درج ہے وہ اقل الذکر کی تصنیف ہے یا ثانی الذکر کی مولانا عبدالسلام ندوی شعر الہند میں لکھتے ہیں کہ میر حسن نے بھی محترم علی خاں حشمت کے مشہور واسوخت کا ایک بند جو اسی طرز (سودا کی طرز) میں ہے نقل کیا ہے۔ "حامد ان تم کو جدا بیٹھ کے بہکاتے ہیں۔" میر حسن کا تذکرہ شعرا میر سے پاس موجود نہیں اس لئے میں نہیں کہہ سکتا کہ انھوں نے اس واسوخت کو محمد علی حشمت کی تصنیف بتایا ہے یا محترم علی خاں حشمت کی۔ حاتم نے مخزن نکات میں دونوں کا ذکر کیا ہے لیکن محترم علی خاں کی نسبت وہ لکھتے ہیں۔ "از مردمان مشاہیر بود گاہ گاہ دوسہ شعر ریختہ و فارسی با کمال تازگی می گفت۔" اس سے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ فارسی کے شاعر تھے اور اردو میں کبھی کبھی دو تین شعر کہہ دیتے تھے۔ لہذا یہ بات تحقیق طلب ہے کہ جو واسوخت تذکرہ میر حسن میں منقول ہے وہ کس حشمت کی ملک ہے۔ قاضی صاحب نے حشمت کا سال وفات ۱۱۶۳ھ لکھا ہے۔ معلوم نہیں کون حشمت۔ محمد علی یا محترم علی خاں۔ اگر محمد علی حشمت مراد ہیں تو ان کا سال وفات ۱۱۶۳ھ نہیں ہے بلکہ ۱۱۶۴ھ ہے۔ ثبوت میں ان کے شاگرد رشید تباباں کے نوادر محسن کا آخری بند ملاحظہ ہو:-

یہ تباباں غریب و خستہ جگر فکر تاریخ میں تھا حد مضطر  
مصرع آخری پہ کی جو نظر کرد سے بافت نے اسکو دی یہ خبر

ہائے حشمت شہید و ادیل

۱۱۳۷ھ × ۲۳ = ۱۱۶۱ھ

اور اگر حشمت سے محترم علی خاں مراد ہیں تو بھی ان کی تاریخ وفات ۱۱۶۳ھ محل نظر اور محتاج ثبوت ہے۔ حاتم نے مخزن نکات ۱۱۶۳ھ میں مرتب کیا (یہ تذکرہ کا تاریخی نام ہے) اس کتاب میں درج ہے۔ "قبل ازیں ہفت سال بہ مرگ دفعتاً از جہاں رفت او تعالیٰ رحمتش کناد۔" اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے انتقال کا تقریبی سال ۱۱۶۳ھ ہے۔

قاضی صاحب کا خیال ہے کہ تباباں کے مطبوعہ دیوان میں ترکیب بند کے نام سے ایک واسوخت درج ہے۔ لیکن دیوان دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نظمیں اور بھی اسی قبیل کی ہیں جو تصنیف کے عنوان سے چھپی ہیں اور ان نظموں کا انداز بھی واسوخت



ہی کہے۔ میں دونوں نظموں کا ایک ایک بند پیش کرتا ہوں۔

(۱) میں تیرے عشق سے از بسکہ کفر میں آیا      طریق مسجد و بیت خانہ ایک ہی سا بوجھا  
تمام خلق نے مشہور محدود میں کیا      دیاسے قتل کا قاضی نے بھی مرے فتویٰ

یہ جرم عشق تو ام میکشزد و غوغائے ست

تو نیز بر سر بام آگے خوش تماشاے ست

(۲) نازک اندام تجھے دیکھ ہوا میں مفلح      عقل اور ہوش کو کھو نام دکھایا مجھوں  
زور کھیتی ہے ترے بر میں قبائے گلگوں      اس کے تئیں جھوٹ تو مت جان میں سچ کہتا ہوں

شمع گر با تو کند دعوائے نازک بدنی

کشتنی سوختی باشد و گردن زدنی

قاضی صاحب فرماتے ہیں کہ: آزاد کا دعویٰ ہے کہ اردو میں پہلا واسوخت میر تقی میر نے لکھا ہے۔ لیکن انھوں نے نہیں بتایا کہ جب ایسے شاعروں کے واسوخت موجود ہیں جن کی شاعری کا آغاز میر کی شاعری سے پہلے ہو چکا تھا تو میر کے واسوخت کو زمانی حیثیت سے مقدم سمجھنے کی کیا وجہ ہے۔

اردو شعرا میں ایک بڑا نقص یہ ہے کہ وہ اپنی نظموں کا سال تصنیف نہیں درج کرتے اس لئے یہ بات معلوم کرنا تقریباً ناممکن ہے کہ کون غزل یا کون نظم کس سن میں لکھی گئی۔ قاضی صاحب کا خیال ہے کہ چونکہ میر کے دوسرے واسوخت کا پہلا شعر (سج شہر میں) میر حسن کے تذکرے میں نقل کیا گیا ہے اور یہ تذکرہ ۱۷۹۲ء اور ۱۷۹۳ء کے مابین لکھا گیا ہے۔ اس لئے اس واسوخت کا زمانہ تصنیف کی آخری حد متعین ہو جاتی ہے لیکن میں کہتا ہوں کہ اولین حد تو متعین نہیں ہوتی۔ یہ کیونکر مانتا جاوے کہ یہ واسوخت ۱۷۹۲ء سے کچھ ہی پہلے لکھا گیا۔ میر ایک فخری و دوہی شاعر تھے۔ انھوں نے یقیناً بچپن ہی سے شعر کہنا شروع کر دیا ہو گا۔ اگر میر کی ولادت ۱۷۳۵ء میں ہوئی تو کیا یہ ممکن نہیں کہ انھوں نے بیس بچپن ہی سال کی عمر میں واسوخت لکھا ہو اور دوسرے شعرا نے جو میر سے بیس بچپن برس بڑے بھی ہوں ان کی تقلید کی ہو۔ حاتم، حسرت، تاباں اور سودا میر سے عمر میں یقیناً بڑے تھے لیکن اس بات امکان موجود ہے کہ پہلے میر نے واسوخت لکھا ہو اور ان شعرا نے ان کی تقلید کی ہو۔ یہ کوئی عیب کی بات نہیں کہ ایک شاعر دوسرے شاعر کے تتبع میں کوئی نظم لکھے۔ حاتم عمر میں انعام اللہ خاں یقیناً سے تقریباً بیس بچپن سال بڑے تھے۔ انھوں نے یقیناً کئی غزلوں پر غزلیں لکھیں۔ رابع عظیم آبادی آتش سے سن میں بڑے تھے لیکن انھوں نے آتش کی ایک غزل تصنیف کی۔ حافظ فضل حق آزاد عظیم آبادی سے اقبال سے عمر میں بڑے تھے۔ مگر انھوں نے آخری عمر میں اقبال کی غزلوں پر غزلیں لکھیں اور ان کے تتبع میں جدید رنگ کی متعدد نظمیں بھی لکھیں۔ لہذا یہ بات کوئی عیب نہ ہو۔ ناممکن نہیں کہ میر نے واسوخت کی ابتدا کی ہو اور حاتم، حسرت، تاباں، اور سودا نے ان کی تقلید کی ہو۔ میں صرف امکان سے بحث کر رہا ہوں۔ ثبوت نہیں ملے گا۔ زمانی حیثیت سے مؤخر ہونے کی بنا پر یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ میر نے حاتم وغیرہ کے بعد واسوخت لکھا۔ جب تک کہ ثبوت نہ مل جائے۔ اتنی بات تو قاضی صاحب بھی مانتے ہیں کہ: "عجب نہیں کہ میر پہلے شاعر ہوں جس نے واسوخت مسئلہ کی شکل میں لکھا ہے۔" کیونکہ حاتم وغیرہ کے واسوختوں کے ہر بند میں چھو کے بجائے آٹھ مصرعے ہیں۔

اب رہ گئے شاہ مبارک آبرو۔ آبرو کا واسوخت حکیم صاحب کی ایک قلمی بیاض میں پایا جاتا ہے۔ قاضی صاحب



ہے کہ یہ بیاض کچھ کم دو سو سال کی لکھی ہوئی ہے (غالباً ۱۹۱۷ء اور ۱۹۱۸ء کے مابین لکھی گئی ہوگی) اور اس بیاض میں  
 واسوخت - سوز و گداز کے عنوان سے کسی نامعلوم شاعر کا لکھا ہوا ہے جو حاتم اور آبرو کا معاشر معلوم ہوتا ہے اس کا  
 تحریر ہے۔

### دستاں شرح مرے حالِ بدیشانی کی گوش کرنا یہ حکایت ..... ہجرانی کی

معلوم نہیں یہ واسوخت کس شاعر کا ہے اور یہ شاعر کس زمانے میں تھا۔ اہل ذوق حضرات اس کی نقیثیں کریں تو بہتر ہے۔  
 آبرو کے واسوخت کے متعلق مزید تحقیق کی ضرورت ہے۔ کیونکہ قاضی صاحب کے قول کے مطابق آبرو کے دیوان کے  
 میں یہ واسوخت موجود نہیں۔ بہر حال اگر یہ واسوخت فی الواقع آبرو ہی کی کاوش فکر کا نتیجہ ہے تو انھیں کو واسوخت  
 نامنا پڑے گا۔ تاہم یہ بات مسلم ہے کہ مستس کی شکل میں سب سے پہلے میر ہی نے واسوخت لکھا۔  
 قاضی صاحب آخر میں فرماتے ہیں کہ یہ بیاض جابجا سے کرم خوردہ ہے اور اس میں اغلاظ کثابت بھی بہ کثرت ہیں۔ مزید  
 قاضی بیاض نے صریحاً واسوخت کو نامکمل نقل کیا ہے۔ آخری شعر کے بعد بیاض میں سادہ جگہ چھوٹی ہوئی ہے۔ افسوس  
 دوسری بیاض سے (یہ واسوخت ایک اور قلمی بیاض میں بھی موجود ہے) مقابلے کی کوئی صورت اس وقت نہ نکل سکی؟  
 قاضی صاحب کی تحقیق لائق ستائش ہے۔ لیکن ضرورت ہے کہ کوئی صاحب ذوق مزید تحقیق کر کے اس واسوخت پر  
 نئی ڈالیں۔ چونکہ معاشر قلیل الاشاعت رسالہ تھا اور اس کی اشاعت عموماً صرف کالجوں تک محدود تھی اور نگار ایک قدیم  
 الاشاعت رسالہ ہے اس لئے مناسب اور ضروری سمجھتا ہوں کہ آبرو کے واسوخت کو نقل کر دوں تاکہ لوگوں کو اس کا علم  
 اور مزید تحقیق کی کوئی صورت نکل سکے۔

یار اب حال مرا صبر سے درگزا ہے	دل مرا صبر جو کرنا تھا سو کر گزرا ہے
سر کو شمشیر تلے ظلم کے دھڑ گزرا ہے	دن قیامت سوں ترے ہجر کے بھر گزرا ہے
جیتے بیان کفن غم سوں پہر گزرا ہے	بلکہ سو بار ترے واسطے مر گزرا ہے
اب نہیں تاب مجھے اشک سوں چپے بنے کی	..... ظلم و ستم پہنے کی
دینہ اذل کہ ترا کوئی خریدار نہ ہوتا	..... یہ چرنا شور بہ بازار نہ تھا
کسی کو ذلت تری سوں یہ سرد کار نہ تھا	کسی کے دل میں اسے یاد ترا پیار نہ تھا
تیری زکس کے کوئی شوق سوں بیار نہ تھا	.....
اک ہمیں تھے کہ کبھی تجھ پہ نظر کرتے تھے	گاہ گلاب ترے کوچہ میں گزر کرتے تھے
شوق نے دل کے ہمارے تجھے معشوق کیا	ہو کے مشتاق قرار سے تجھے معشوق کیا
نار کی طرے پیار سے تجھے معشوق کیا	بلوچہ تو کن نے پیار سے تجھے معشوق کیا
سب طرح تجھ کو سکھائی تجھے معشوق کیا	کیا برا تیرا کیا اسے تجھے معشوق کیا
ہوئی اور تجھ سے کسے خواہ پڑے پھرتے تھے	برسر کوچہ بازار پڑے پھرتے تھے



- (۳) دل میں تو بوجھ ادا کرنے تجھے پیار کیا  
کس کی نظروں کے سبب حسن سنا نکار کیا  
باغباں ہو کے گئے تجھ کو چمن زار کیا  
اب تجھے شوق ہوا غیر سوں جا ملنے کا
- (۵) رات کو دیکھ کے اے یار ترے طور مجھے  
داد ہے وہ ترے سب ظلم و ستم جو مجھے  
جیو میں بھی آیا تھا اس وقت میں کچھ اور مجھے  
ایسے اک بند کو میں وردِ زباں کرتا ہوں
- (۶) آہ افسوس مرا یار مجھے بھول گیا  
جان اور بوجھ کے اب حال مرا بھول گیا  
محنت اور رنج کا بستار مرا بھول گیا  
جیو میں آتا ہے کہ اس یار سوں جا کر رہے
- (۷) ہم جو جب پاس بٹھارے لے سجن آتے تھے  
جوں نہ آتے تھے کبھی آپ بلواتے تھے  
بیٹھ کر پاس ہمیں پیار سے پھلاتے تھے  
منیں کر کے نہیں چھوڑتے تھے راتوں کو
- (۸) اب وہ اخلاص محبت کی طرح بھول گئے  
ہم نشینی کی وہ صحبت کی طرح بھول گئے  
ہر بانی کی وہ شفقت کی طرح بھول گئے  
اب وہ انگھیاں ترے اے یار وہ ابرو بھی نہیں
- (۹) جان جاتے ہو نہ تم ہم سستی بے دل جاؤ  
جیو کو دے ہاتھ ترے کن تجھے دل دار کیا  
تری کن نے تجھے دل دار کیا  
کن کھلا کر کے تجھے حسن کا گلزار کیا  
اب تو بھرا در سے ہر وقت مزہ ملنے کا  
اپنے احوال کے دل بیچ ہوا غور مجھے  
غم نے آکھڑ کیا اے جان برے دور مجھے  
ایک اک پند کہ آتا تھا بھی فی الفور مجھے  
پڑھ کے پھر بھی اسی اک بند کو میں مرتا ہوں  
غیر سے مل کے ستمگار مرا بھول گیا  
درد اور شوق اور آزار مرا بھول گیا  
آہ یہ حال اے یک بار مرا بھول گیا  
یاد میں کھود اسی شرم سوں جا کر رہے  
دیکھ کر ہم کو گویا جان ساقم پاتے تھے  
دیر کرتے تھے تو لے آپ کو پہنچاتے تھے  
ہر طرح ساتھ منا کر بھی لے جاتے تھے  
اک گھڑی بیٹھ کے کہتے تھے سجن باتوں کو  
چھپ کے ملنے کی دو خلوت کی طرح بھول گئے  
پیار کی ناز کی الفت کی طرح بھول گئے  
غیر سوں مل کے محبت کی طرح بھول گئے  
وہ جو اخلاص تھا دل کا کہیں اب بو بھی نہیں  
گرچہ جانا ہے ضروری تو گئے ملے جاؤ

## تاریخ کے کشیدہ اوراق

(حسن کی عیاریاں)

حضرت نیاز کے چوبیس افسانوں کا مجموعہ جو تاریخ اور انشائے لطیف کے امتزاج کا بلند ترین معیار قائم کرتے ہیں۔ ان افسانوں کے مطالعے سے واضح ہوگا کہ تاریخ کے بھولے ہوئے اوراق میں کتنی دلکش حقیقتیں پوشیدہ ہیں جنہیں حضرت نیاز کی انشائے اور زیادہ دل کش بنا دیا ہے۔

قیمت ۱۔ ۲ روپے

نگار پاکستان - ۳۲ گارڈن مارکیٹ کراچی



# اردو دوا سوخت

(شعیب اعظمی)

کسی زمانے میں دوا سوخت اردو شاعری کی ایک مقبول صنف تھی اور اس میں طبع آزمائی کرنا شعراء باعث فخر سمجھتے تھے، لکھنؤ کے شعراء نے خصوصاً اس کو اپنا محبوب ترین موضوع بنالیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس صنف میں کامیاب ترین نمونے لکھنؤی شعراء کی دین ہیں۔ لیکن وقت اور حالات کی تبدیلی کے ساتھ بعض دوسری اصناف شاعری کی طرح دوا سوخت پر بھی زوال آیا اور اب یہ صنف تاریخ و تذکرہ کے ادراک کی زینت بن کر رہ گئی ہے۔

دوا سوخت کے لغوی معنی ہیں بیزاری، بہارِ غم، میں دوا سوختن کے معنی "ترکِ عشق گفتن" بتائے گئے ہیں: فرحنگِ مصنفہ میں اس کے معنی اعراض، رد گردانی، تنفر اور بے زاری کے ہیں۔ شاعری کی اصطلاح میں دوا سوخت اس صنف کو کہتے ہیں جس میں معشوق سے بے زاری کا اظہار اور کسی دوسرے معشوق سے دل لگانے کا ذکر یاد دہانی ہو۔ اس کو جلی کٹی بھی کہتے ہیں، عاشق اپنے معشوق سے اس کی بے وفائی، ظلم و ستم، رقیب بدچشمہ التفات وغیرہ کی شکایت کرتا ہے اور آخر میں اس کو دھمکا تلے ہے کہ اگر اس کے طریقہ تغافل اور ستم شکاری کا یہی حال رہا تو پھر اس کے صبر کا پیمانہ بربریز ہو جائے گا اور وہ اس سے علیحدگی اختیار کرنے پر مجبور ہوگا اور کسی اور سے دل لگائے گا۔

دوا سوخت کی ابتداء فارسی میں ہوئی اور وحشی بندہ کی کو اس کا موجد بتایا جاتا ہے۔ وحشی کے بارے میں مولانا شبلی لکھتے ہیں۔

"وحشی بزرگ مشہور شاعر ہے۔ عربی وغیرہ کا معاشرے چہ نکہ وحشی تمام عمر شاہانِ بزاری کے عشق میں

گرفتار رہا اس لئے اس کو ہوس پرستی کی زار داتیں بہت پیش آئیں اور اس نے وہ سب ادا کر دیں۔ دوا سوخت

بھی اس کی ایجاد ہے اور اسی پر اس کا خاتمہ بھی ہو گیا۔"

مولانا عبدالسلام ندوی لکھتے ہیں:-

"متاخرین شعراء ایران کے زمر میں جب معاملہ بندی نے بہت زیادہ ترقی کی تو ان معاملات کے ادا

کرنے کے لئے غزل کے مفرد اشعار کا کافی معلوم ہوئے اور وحشی بندہ نے جو معاملہ بند شعراء کا سرخیل تھا دوا سوخت ایجاد

کیا اور قدامت کے دوسرے دور میں ہمارے شعراء نے بھی اسی نمونے کو مشن نظر رکھ کر اس صنف میں طبع آزمائی کی۔"

"شعلہ جہ الدوا سوختوں کا ایک مجموعہ ہے۔ اس کے مرتب نے وحشی بندہ کی بارے میں لکھا ہے کہ:-

شعراء نے متقدمین غم سے ہیں، صاحبِ دیوان ہیں اور اہل زبان ہیں۔ فارسی میں دوا سوخت گوئی کے موہر ہی



میں اور فی الحقیقت متنوع الجواب داسوخت لکھا ہے۔ جو لطف محاورہ اور زبان و فصاحت و بلاغت کا ان کے داسوخت میں ہے کسی فارسی داسوخت میں نہیں ہے۔ اچھی قبول خاطر و لطف سخن خدا داد است۔

لیکن وحشی یزدی کے دیوان میں داسوخت کے عنوان سے کوئی نظم نہیں ملتی۔ اور نیل پبلک لائبریری (پٹنہ) میں دیوان کے تین قلمی نسخے ہیں ان میں سے کسی ایک میں بھی داسوخت کے عنوان سے کوئی نظم نہیں ملتی۔ ایران سے ابھی حال ہی میں دیوان وحشی شائع ہوا ہے اس میں قصائد غزلیات، ترجیعات اور مثنویات وغیرہ کے تحت نظمیں ہیں لیکن داسوخت کے عنوان سے کوئی نظم نہیں ہے۔ مثنویات میں وحشی نے مختلف عنوانات دیئے ہیں اور ترجیعات کے تحت دو نظمیں ہیں (جن کو داسوخت کہا جاسکتا ہے) ایک نظم مسدس کی شکل میں ہے اور دوسری مثنیٰ کی صورت میں۔ مسدس کا پہلا بند یہ ہے:-

دوستان مشرح پریشانی من گوش کنید  
داستان غم پنہانی من گوش کنید  
قصہ بے سرد ساری من گوش کنید  
گفتگوی من و حیرانی من گوش کنید

شرح ایں آتش جانسوز نہفتن تا کی  
سو ختم سو ختم ایں سوز نہفتن تا کی

ہو سکتا ہے کہ لفظ سو ختم، سو ختم کی بنیاد پر آگے چل کر داسوخت کی اصطلاح ایجاد کر لی گئی ہو۔ وحشی کے علاوہ کسی دوسرے شاعر کے کلام یا دیوان میں اس عنوان کے تحت کوئی نظم نہیں ملتی اور نہ ہی دیوان میں یہ لفظ ان معنوں میں مستعمل ہے معلوم ہوتا ہے کہ داسوخت کی اصطلاح اردو شعرا کی ایجاد ہے۔ مولانا شبلی اور مولانا عبد السلام نے یہ نہیں بتایا کہ وحشی نے جو داسوخت کا موجود ہے یہ نظمیں کس عنوان سے لکھی ہیں۔

جہاں تک داسوخت کی ہیئت یا فارم کا معاملہ ہے۔ وہ عموماً مثنیٰ اور مسدس ہے۔ وحشی کے دو داسوخت شعلہ کے نسخے میں موجود ہیں۔ پہلا مسدس کی شکل میں ہے اور دوسرا مثنیٰ کی صورت میں۔ مسدس کا پہلا بند اد پر نقل کیا جا چکا ہے، پہلا بند حسب ذیل ہے:-

ای گل تازہ کہ بوئی زوفا نیست ترا  
خبر از سر زلزلہ خوار جفا نیست ترا  
التفاتی با سیران بلا نیست ترا  
ما سیر تو داصلا غم مانیت ترا  
رحم بر بلبل بے برگ و لوا نیست ترا  
بر اسیر خود رحم ترا نیست ترا

فارغ از عاشق ننگ نمی باید بود  
جان من ایں ہمہ بیباک نمی باید بود



اردو شاعری کے فارسی شاعری کی دوسری اصناف کی طرح اسوخت کو بھی اپنایا۔ لیکن اردو میں سب سے پہلے اسوخت نے لکھا اس کا فیصلہ ابھی تک نہیں ہو سکا ہے۔ عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ اردو میں اس کی ابتداء میر نے کی۔ مولانا محمد حسین آزاد اس مسئلے میں لکھتے ہیں کہ میر تقی میر اردو میں اسوخت کے بانی ہیں۔ خود ان کے الفاظ یہ ہیں:-

”اہل تحقیق نے فغانی یا دہشتی کو فارسی میں اور اردو میں انھیں (میر) اسوخت کا موجد تسلیم کیا ہے۔ سیکڑوں

شاعروں نے اسوخت کے لیے لیکن خاص خاص محاوروں سے قطع نظر اس کو آج تک اس کو میر صاحب کے خیالات و انداز کا جواب نہیں دیا۔“

لیکن میر کے سر قوتیت کا سہرا بندھنے میں اختلاف ہو گیا ہے۔ قاضی عبدالودود کی تحقیق کے مطابق آبرو کا وہ سوخت جو خوش و خروش کے عنوان سے دیوان آبرو کے قدیم نسخے میں موجود ہے اردو کا سب سے پہلا اسوخت کہا جاسکتا ہے۔ ان کی یہ ہے کہ آبرو کے انتقال (۱۱۴۱ھ) کے وقت میر کی عمر صرف گیارہ سال تھی لیکن شاہ ولی الرحمن کا استدلال ہے کہ:-

”یہ بات کوئی مستبعد یا ناممکن نہیں کہ میر نے اسوخت کی ابتداء کی اور حاتم، حشمت، تاباں اور سودا

نے ان کی تقلید کی ہو۔ میں صرف امکان سے بحث کر رہا ہوں ثبوت نہیں دے سکتا۔ زمانی حیثیت سے موخر

ہونے کی بنا پر عین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ میر نے حاتم وغیرہ کے بعد اسوخت لکھا۔ جب تک کہ قطعی ثبوت نہ مل جائے۔“

اگر زمانی حیثیت سے دیکھا جائے تو اس عہد کے دوسرے تمام اسوخت نگار شعرا میر سے عمر میں بڑے ہیں۔ اس کا رازہ حسب ذیل نقشہ سے ہو سکتا ہے:-

پیدائش	وفات
آبرو ۱۰۹۱ھ	۱۱۴۶ھ
حاتم ۱۱۱۱ھ	۱۱۹۷ھ
سودا ۱۱۱۵ھ	۱۱۱۷ھ
تاباں ۱۱۲۵ھ	۱۱۶۵ھ
میر ۱۱۳۵ھ	۱۲۲۱ھ

اس ترتیب سے آبرو کا نام سر فرست آتا ہے اور میر کا سب سے آخر میں۔ آبرو کا اسوخت، جوش و خروش، کے عنوان سے ہے۔ حاتم کا اسوخت، سوز و گداز، کے نام سے ہے۔ تاباں اور سودا کے اسوخت ان کے کلیات میں اسوخت کے نام سے موجود نہیں ہیں۔ اس لئے یہ بہر حال ماننا ہو گا کہ میر دو پہلے شاعر ہیں جنہوں نے کسی دوسرے عنوان کے بجائے اسوخت کے عنوان سے لکھا ہے۔

آبرو کی نظم، جوش و خروش، کے سامان بھی وہی ہیں جو اسوخت کی تعریف میں ہیں۔ یہ نظم مسدس کی شکل میں ہے اور مواد زیب الفاظ غرض ہر لحاظ سے اسوخت کی معیار پر پوری اترتی ہے۔ آبرو اور میر کی زبان اور بیان واقعہ میں بھی بڑی حد تک



مماثلت پائی جاتی ہے۔ مندرجہ ذیل بندوں ہے:

روزِ اول کہ ترا کوئی خریدار نہ تھا  
یہ ترا چرچا دیا یہ شور یہ بازار نہ تھا  
کسی کو زلفت سے تیری یہ سروکار نہ تھا  
تیری آنکھوں کی کوئی شوق میں بیمار نہ تھا  
تجھ کو یہ خوبی یہ حسن اور یہ دیدار نہ تھا  
کسی کے دل میں اسے یار ترا پیار نہ تھا

ایک ہم تھے کہ کبھی تجھ پہ نظر کرتے تھے  
گاہی گاہی ترے کوچہ میں گزر کرتے تھے

آبرو کے طرز بیان کی سادگی کے ساتھ ان کی زبان کی اپنی خاصیت ہے۔ چاہے آبرو داسوخت کی اصطلاح سے واقف نہ رہے ہوں مگر اس کی تمام تر خوبیوں کو اپنی نظم میں نبھانے اور بیان کرنے کا طریقہ انھیں اچھی طرح سے معلوم تھا۔  
حاتم کی داسوخت نما نظم ۱۱۳۶ م میں لکھی گئی۔ اس میں بھی وہی شکوے شکایتیں۔ بے وفائیوں کا گلہ اور طعن و تشنیع کے نشتر ہیں۔ آبرو کے مقابلے میں حاتم کی زبان زیادہ صاف ہی نہیں بلکہ سلیس ادواں اور شیریں بھی ہے۔ ان خصوصیات کی وجہ سے ان کے یہاں اثر زیادہ ہے۔ ذیل کا بند پرھے۔

اعتبار اب تری ہر بات کا کرنا ہے غلط  
غیر سے ملے مرے آگے مکرنا ہے غلط  
اور توقع یہ ترے لطف کی مرنا ہے غلط  
زندگانی کو غم و درد میں بھرنا ہے غلط  
روٹھ جانے کے ترے خوت سے ڈرنا ہے غلط  
دل میں امید ترے وصل کی دھرنا ہے غلط

ہم تجھے جان دیا جان نہ جانا تجھ نے  
جو سخن ہم نے کہا مان، نہ مانا تجھ نے

حاتم کا سوز و گداز واقعی دل چسپ ہے اور اسی کا ہر بند بہت پر اثر ہے مگر طوالت کی وجہ سے زیادہ مثالیں دینا ممکن نہیں۔  
تاباں اور سودا کے یہاں یہ انداز بدلا ہوا ہے۔ تاباں کا داسوخت مسدس ہے اور ہر بند کے آخری دونوں مصرعے فارسی میں ہیں۔ مثلاً:-

نازک اندام تجھے دیکھ ہوا میں مفتوں  
حق اور ہوش کو کھو نام رکھا یا مجنوں  
زور بھرتی ہے ترے بر میں قبائے گلگون  
اسکے تئیں جھوٹ توست جان میں ہی کہتا ہوں



سمیع گریبانوں کو گند دعوئی نازک بدنی

کشتنی سوختی باشد و گردن زدنی

لیکن تاباں کا ایک داسوخت ترکیب بند کی صورت میں بھی ہے اور اس کے ہر بند کے آخری دونوں مصرعے اردو ہی میں ہیں جیسے

ہر بین موسکے تئیں اپنی زبان کرتا ہوں

وہ طرح غنچہ کے اب اپنا دہاں کرتا ہوں

راز مخفی کو میں اب سب میں عیاں کرتا ہوں

باجرا سوز دل اپنے کا بیاں کرتا ہوں

نگہ جو رجھا ہائے بستاں کرتا ہوں

جس مصیبت سے سدا شور و فغاں کرتا ہوں

اس حقیقت سے میں بلبل کی طرح ہوں نالہ

اپنے احوال کو کرتا ہوں اب آدل سے بیاں

تاباں کے داسوخت میں حاتم کا سا سوز و گداز اور لطیف بیان مفقود ہے۔

سودا کے تمام داسوخت مثنوی کی شکل میں ہیں اور بند کے آخری دونوں مصرعے فارسی میں ہیں۔ مثلاً:-

ہر کس کو کس سے تمھارے لئے لائے ہیں لگن

کیا ہوا، کس کو ٹھٹھا، کس کا لیا ہاتھ میں من

مجھ سے کچھ اور ہی ٹٹک ہو گئے ہو پھر نین

کیا ہوئے تم نے جو مجھ ساتھ کئے تھے وہ کین

دل مرا ٹوٹ گیا تجھ سستی اے عہد شکن

حیف اس دل کی قدر تو نے نہ جانی اے سچ

دل کو طو مار دنا بود دل محزون را

پارہ گردند دندانستند دل محزون را

تاباں کے مقابلے میں سودا کی زبان زیادہ نگہری ہوئی ہے اور ہندی کے سبیل اور خوبصورت الفاظ کے ساتھ ساتھ کھان کا انداز

بھی دل چسپا ہے۔ تاباں کے ہاں دیوانگی، جہہ سالی اور خاکساری کا رجحان ہے۔ سودا کے ہاں طنز کے لطیف نشتر چمکاتے

تجرب تو اس پر ہے کہ ایک طرف سودا لگن، نین، بچن اور سچن وغیرہ جیسے ہندی کے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور دوسری طرف

کے دو مصرعے جوڑتے ہیں اور اس کے باوجود حسن اور اثر قائم رکھتے ہیں۔ یہ سودا کی قدرت بیان اور زور کلام دونوں کا بین ثبوت ہے۔

اب زمانی حیثیت سے میر کا نمبر آتا ہے۔ میر کو پہلا داسوخت نگار اس لئے تسلیم کیا گیا ہے کہ وہ پہلے شاعر ہیں جنہوں نے

دست کا عنوان قائم کیا۔ ان کے بارے میں یہ بات بھی کہی جاسکتی ہے کہ انہوں نے اردو داسوخت کو مسدس کی شکل میں لکھا۔

اگر تاباں کا مسدس سامنے رکھا جائے تو پھر میر کی ادیت ختم ہو سکتی ہے۔ لیکن میر کے مقابلے میں تاباں کے مسدس کے آخری

مصرعے فارسی میں ہیں جب کہ میر کا پورا بند اردو میں ہے۔



میر سے پہلے کے داسوختوں کے تمام اشعار میں معشوق سے گدہ، شکوہ اور بے توجہی کا ردنا ہے یا سودا کی طرح طعن و تشنیع ہے۔ لیکن میر کے داسوختوں میں یہ جدت پائی جاتی ہے کہ انھوں نے ان نگلوں اور شکوں کو زیادہ اہمیت نہ دی بلکہ یہ بات ان کے یہاں سب سے پہلے نظر آتی ہے کہ وہ معشوق کی بیوفائی دیکھ کر ایک اور فرضی محبوب کے حسن کا ذکر کرتے ہیں اس سے دل لگانے اور اسی کے ہو رہنے کی دھمکی اپنے معشوق کو دیتے ہیں تاکہ وہ اپنے کئے پر شرمندہ ہو اور عاشق کی طرٹ دوبارہ توجہ کرے ملاحظہ ہو:-

اور مہارہ بھی اس شہر میں مشہور ہے اب اس کی محبوبی و خوبی ہی کا مذکور ہے اب  
دیکھنا کچھ ہو اسی کا مجھے منظور ہے اب صرف اسی پر کروں گا اپنا جو مقدر ہے اب

اوس کے صند سے تری شام و سحر جاؤں گا

گھر سے جس دم اکھوں گا اس کے ہی گھر جاؤں گا

میر کے چار داسوخت ہیں۔ محمد حسین آزاد نے صرف دو کا ذکر کیا ہے۔

میر کے سر داسوخت کی صنف کی ابتداء کرنے کا سہرا نہ ہی مگر اسے مسدس کی مکمل اردو شکل دینے اور ایک نئے معشوق کا فرضی نقشہ گھر کر پیش کر کے اسے دلچسپ تر بنانے کا امتیاز انھیں بہر حال حاصل ہے میر نے جس نئی چیز کا اضافہ کیا آنے والے شعرا نے اسے ہاتھوں پاؤں لیا اور اسے مقبول عام بنایا۔ جرأت، قلق، امانت اور امیر مینائی نے خصوصاً اچھے داسوخت لکھے امانت نے تو اسے انتہا تک پہنچا دیا۔ عبدالباری آسی کی رائے ہے کہ:-

”میر صاحب کے داسوختوں میں ان کے متبعین کا ساندہ نہیں ہے مگر الفضل المتقدم کے بموجب وہ قابل مبارکباد خرد ہیں کہ انھوں نے ایک ایسا راستہ نکالا جس پر متاخرین بڑی آسانی سے گامزن ہو سکے۔“

میر کے داسوختوں میں ان کی غزلوں کا سادہ سادہ آہنگ ہے ان کے الفاظ ہلکے پھلکے ہیں اور بیان میں شدت جذبات کے باوجود تلخی نہیں ہے جہاں میر کے متبعین بیان و اظہار جذبات میں ان سے بہت آگے نکل گئے ہیں وہاں میر اپنی سادگی کے ساتھ ایک حد کے پابند ہیں۔ وہ معشوق کو کس خوبی اور حسن کے ساتھ بتاتے اور یاد دلاتے ہیں کہ ہم نے خود تجھیں عشقے اور ناز و داد اسکا کر اپنا نقصان کیا ہے:-

آرسی کی کبھی صورت نہ دکھاتے تجھ کو طرز یہ سرمہ کشی کی نہ سمجھاتے تجھ کو

دلربائی کے نہ انداز بتاتے تجھ کو کیوں بگڑتا تو جو ایسا نہ بتاتے تجھ کو

مستی چشم سے ہوتی نہ اگر تجھ کو خبر

ایسی ہشیاری سے کرتا نہ تو ایدھر کو خبر

اس کے باوجود میر اپنے محبوب کو منانے کی فکر میں لگے رہتے ہیں اور کہتے ہیں کہ میں دوسرے مہ پاروں کا عشق اب بھی

چھوڑ دوں اگر تو مجھ سے پہلے کی طرح محبت کرنے لگے:-

اب بھی تو سمجھے تو مجھ کو ہے وہی تجھ سے پیار چھٹڑ کا ننگ نہیں تیری ہی نہ گالی کا عار

وہی غفلت ہوں قدیمی وہی میں تیرا یار بندگی کیش دوفاشیوہ و اخلاص شعار

عبدالباری آسی، کلیات میر



چوٹ مجھ کو یہی غیروں کی ملاقات کی ہے  
چھوڑے یہ تو کھر آزدگی کس بات کی ہے

میر کے بعد داسوخت نگاروں میں قلق، جرات اور امیر مینائی کے نام خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ لیکن امانت نے داسوخت میں جو تنوع اور رنگارنگی پیدا کی وہ انھیں دوسرے شعراء سے ممتاز کرتی ہے۔ یہ بات امانت کے داسوخت کی جان ہے۔ سادگی الفاظ اور سلاست بیان کے بجائے امانت کے اشعار میں رنگینی و بدکاری پائی جاتی ہے۔ امانت جس دوسرے معشوق سے دل لگانے کی دھمکی دیتے ہیں اس کے حسن، شوخی اور دل رُبائی کا نقشہ اس طرح کھینچتے ہیں کہ اصل معشوق کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے۔ میر کی طرح امانت بھی محبوب اول کے ظلم و ستم کا شکوہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:-

بانگین چوڑیوں کا تھا نہ طبیعت میں ذرا      مچا جو ڈرانہ تجھے جوڑوں کو پہنتے دیکھا

رنگ ہندی کا کسی رنگ نہ خوش آتا تھا      دل چراتے تھے جفا سے صفت دزدِ وحنا

دست رنگیں سے حسینوں کے جلا کرتے تھے

پاؤں پھیلا کے نہ ہاتھوں کو ملا کرتے تھے

یعنی اب محبوب کی رنگین ادائی، رقیب کے ساتھ محبت کرنے اور عاشق کا دل جلانے سے ہے۔ اب وہ حسن سادہ اور الٹ نہیں ہے بلکہ سارے دھب اور عشوے اس نے سیکھ لئے ہیں، اس پر امانت جل کر کہتے ہیں:-

رنگ بے رنگ تھا ہر رنگ سے شرماتے تھے      ہلکے ہلکے یہ دوپٹے نہ رنگے جاتے تھے

جوڑ توڑ ایسے بھلا تم کو کہاں آتے تھے      پستی گوٹ نہ بادامی میں لگواتے تھے

گندمی رنگ کو بن کر نہ کھرا کرتے تھے

دھانی جوڑے سے کبھی دل نہ برا کرتے تھے

امانت کا یہ انداز لکھنؤ کی خصوصیت ہے۔ انھوں نے داسوخت میں بھی لکھنؤ کی شاعری کی ہر خصوصیت کو برقرار رکھا اور اس کی آرائش و زیبائش کو اختتام تک پہنچا دیا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے صحیح کہا ہے:-

انداز بیان کا یہ ٹیکہ اپن کسی جگہ کم نہیں ہوتا۔ میر کی سادگی اور جذباتیت کی جگہ بیان انتہائی شوخی اور آرائشی

ہے اور اصل داسوخت کا اصل رنگ ہے۔ داسوخت کا کامیاب ترین نمونہ امانت کے قلم سے نکلا اور اس کے

بعد داسوخت کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کے ثبوت میں داسوختوں کے مجموعے پیش کئے جاسکتے ہیں مثلاً:-

میر کے مقابلے میں امانت کے ہاں اپنے محبوب کو جلانے کا انداز بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ اس میں بھی وہی شوخی، بانگین اور طراری جھلکتی ہے جو لکھنؤ والوں کا حصہ ہے۔ عاشق جب معشوق کو دوسرے معشوق کے گھر لا کر دونوں کے مقابلے کا فرضی نقشہ نظم کرتا ہے تو وہ بیان کافی دلچسپ ہوتا ہے۔ مثلاً:-

گھر کے توجانے کا اس دم جو کرے قصہ صنم      یعنی منگواد سواری مرا گھٹتا ہے دم

ازرہ طعن وہ تجھ سے کہے اے کشتہ غم      آج رہ جاؤ امانت کی تجھے سر کی قسم

گھر کہاں جاؤ گے اب رات کو، سودائی ہو

سور ہو تخت پر گر نیند بہت آئی ہو



اگرچہ داسوخت کی ابتدا دہلی سے ہوئی لیکن اس کی معراج لکھنؤ میں ہوئی۔ امانت کے علاوہ شوق کے داسوختوں میں بھگت سنگھ اور رعنائی کا البیلین موجود ہے اور معشوق کا تیکھا پن بھی قابل دید ہے۔

ذکر حق کا ہے سمجھتے نہ تھے کچھ بات ذرا  
وضع البیلی تھی ہر بات میں اکھڑ پن تھا  
خود نمائی کو نہ حاصل تھا طبیعت کو مزا  
چال سیدھی تھی نہ اتنا تھا دو پٹہ ٹیڑھا

بالیاں پہنیں رہتے تھے ان ارمانوں میں

نیلے دورے تھے فقط پہنے ہوئے کانوں میں

امیر مینائی کے داسوخت بھی کافی دلچسپ ہیں مگر طوالت نے ان کا اثر کم کر دیا ہے۔

یہ بات بہت حد تک درست ہے کہ لکھنؤ کے شعرا نے داسوخت کو بام عروج پر پہنچایا اور اسے ایک مستقل صنف بنایا مگر جب ان کے داسوختوں پر ہم نظر ڈالتے ہیں تو یہ بات صاف طور پر نظر آتی ہے کہ مثنوی کی طرح داسوخت میں بھی سراپا نے ایک خاص اہمیت حاصل کر لی ہے۔ لکھنؤی شعرا اور خاص طور سے امانت کے داسوخت بیشتر مقامات پر سراپا کے بیان سے پر ہیں۔ محبوب کے حسن و رنگ اور ہر بر عینو کا ذکر بڑی لذتیت اور رکاکت کا مظہر ہیں۔ داسوخت کا جو رنگ دہلی کی سادگی کے ساتھ شروع ہوا تھا اس میں لکھنؤ کی یہ مینا کاری اور صنایع بعض اوقات قاری کو داسوخت کی دنیا سے نکال کر مثنوی میر اثر اور شوق کی بہار عشق کی سیر کرانے لگتی ہے۔

داسوخت کا اصل مقصد محبوب کو جلانا اور اس سے بیزاری کا اظہار کرنا تھا۔ میر نے ایک اور محبوب پیدا کیا تاکہ معشوق پران کی بات کا اثر زیادہ ہو۔ ان کا محبوب امانت کے محبوب سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ مگر امانت کے داسوختوں میں ان کے معشوق کی جزوی خوبی سراپا کا رنگ اختیار کر لیتی ہے جب کہ میر کے اس بیان کا فقدان ہے اور یہ فرق دہلی اور لکھنؤ کے بنیادی نظریات زندگی اور ادب کی بنا پر ہے۔ میر اور امانت دونوں اپنے اندر مدرسہ فکر کی نمائندگی کرتے ہیں اور صنف داسوخت میں دونوں کو اعلیٰ مقام حاصل ہے۔

جیسا کہ ابتدا میں کہا گیا ہے۔ اب یہ صنف تذکروں اور قدیم بیاضوں کی زینت بن کر رہ گئی ہے۔ اس دور میں اس پر کسی شاعر کی نظر کرم ہونا شاید ممکن نہیں کیونکہ آج کے شاعرانہ موضوعات اور نظریات یکسر بدل گئے ہیں لیکن ایک ترقی پسند شاعر فیض احمد فیض نے ایک غزل نما داسوخت لکھا ہے۔ یہ داسوخت اپنے اندر وہ تمام خصوصیات رکھتا ہے جو داسوخت کا لازمہ ہیں ہاں الفاظ کے تیز اور بات کہنے کا انداز بالکل جدا ہے۔ محبوب بھی وہ جو قدیم شعرا کا تھا، یہاں اپنے ہم جنسوں کے مظالم کا شکوہ اور زمانہ سے فریاد ہے۔ یہاں آرائش قد دگیسو کے بجائے دار و رسن کی آزمائشوں کا ذکر ہے۔

بے شک ستم جناب کے سب دستاں تھے

ہاں ہم ہی کار بند اصول جنساں تھے

بھولے تو یوں کہ گویا کبھی آشناں تھے

ہم سے جہاں میں کشتہ غم اور کیا نہ تھے

کیوں محو مدح خوبی تیغ ادا نہ تھے

دور نہ ہمیں جو دکھ تھے بہت لادانا تھے

ہم تلخی کلام پہ مایل دانا نہ تھے

ہم سے ہمیں کو آپ کے شکوے بجانہ تھے

ہاں جو جفا بھی آپ نے کی قاصر سے کی

آئے تو یوں کہ جیسے ہمیشہ تھے ہر باں

کیوں داد و غم ہمیں نے طلب کی برا گیا

گر فکر زخم کی تو خطا وار ہیں کہ ہم

ہر چارہ گر کو چارہ گری سے گریز تھا

لب پہ تلخی مئے ایام دور نہ فیض



# واسوخت امانت

ڈاکٹر گیان چند

مناظرین شعرائے فارسی میں جب معاملہ بندی کی لے زیادہ بڑھی تو اس مطلب خاص کے لئے فغانی یا وحشی یزدی نے واسوخت کی صنف اختیاری۔ اردو کے بھی اس صنف کو قبول کیا۔ چنانچہ تیر و سودا سے لے کر امیر حسینائی تک متعدد شعراء کے واسوخت ملے ہیں۔ واسوخت کی دنیا بہت تنگ ہے۔ یہ ایک بندھے ٹکے موضوع پر مشتمل ہے جس کی بناء پر یہ صنف سرسرواتی ہو کر رہ گئی ہے۔ واسوخت گو یا قفل میں بیان ہونے والے متعدد معاملوں میں ایک خاص معاملہ کو اظہار کے ساتھ بیان کرنا ہے۔

عاشق کی تملے تاب و بے شکیب ہوتی ہے لیکن محبوب اس سے بے اعتنائی برتتا ہے۔ قزل کا عاشق سراپا تسلیم دینا ہوتا ہے وہ ہمد سے تودل کی بات بیان کر سکتا ہے لیکن محبوب کے سامنے اس کا شیوہ یہی رہتا ہے۔  
تسلیم خم ہے جو مزاج یار میں آئے۔ اس کا مسلک سودا نے واضح کر دیا ہے۔

عالم کے پنج پھر نہ ہے رسم عاشقی گر نیم لب کوئی ترے شکوے میں داکرے  
عشق میں عا نہ ترپنے کی اجازت ہے نہ فریاد کی ہے۔ یہاں کشتہ جرم زباں کے لئے مغفرت نہیں۔ ضابطہ عشق میں احتجاج کی کوئی دفعہ نہیں عشق اور محشوق کی جناب میں اپنی جان کی بازی لگا دینا عاشق کا فرض اولین ہے۔  
یہ سب مثالی عشق کے نقائص ہیں۔ لیکن اس مہم کا عشق مثنویات تیر کے ہیرو کر سکتے ہیں۔ آتش و آب و خاک سے بنے انسان نہیں دنیا میں عشق کی چنگریاں لاکھوں دلوں میں پھوٹی اور بجھتی رہتی ہیں۔ لیکن قیس و فرہاد دو چار ہی ہوتے ہیں۔ اس کے لئے جس پر یا صفت اور ضبط نفس کی ضرورت ہے وہ متبع عام نہیں۔ عام انسان کو رفل کے بر سبب دفائی ہے تو وہ یہی کہنے پر مجبور ہو گا۔

تو ہے ہر جانی تو اپنا بھی یہی طور سہی تو نہیں اور سہی اور نہیں اور سہی  
غالباً انیس کے مہیے کا یہ مطلع ہے۔ آج شبیر: کیا عالم تنہائی ہے۔ جب کسی اہل نظر کے سامنے پڑھا گیا تو اس نے کہا کہ اب آگے مرثیہ پڑھنے کی کیا ضرورت ہے۔ یہ مصرع بچکے خود ایک مکمل مرثیہ ہے۔ مندرجہ بالا شعر مکمل واسوخت بھی ہے۔ اردو کے کئی واسوختوں میں اس شعر کو باندھا گیا ہے۔ چنانچہ جان صاحب کے واسوختوں میں بھی یہ شعر منقول ہے۔ روایت ہے کہ یہ شعر سودا کا ہے لیکن ان کے کلیات میں اس کا پتہ نہیں۔

تیر و سودا کے زمانے میں مرثیہ اہلیت ایک سیدھی سادھی نیم ادبی قسم کی صنف تھا۔ لیکن انیس کے وقت تک وہ ادبیت غلام اعلیٰ پر پہنچ گیا۔ اسی طرح تیر و سودا کے یہاں واسوخت بھی ایک مختصر سی نظم تھی جس میں عاشق نا کام محبوب کو جلی کٹی سنا تھا۔



کہ ہمیں نے تجھ کو محبوب بنایا، طرز محبوبی سکھائی۔ گرمی بازار بخشی اور تو نے ہمیں سے دعا کی۔ اب ہم سے ساتھ وفا شکاری کرو۔ ورنہ ہم کسی اور سے دل لگائیں گے۔ میرا سودا پانچ سو سے کسی دوسرے سے دل لگانے کے گناہ گار نہیں ہوتے تھے۔ اس دہلی کا بیچہ کیا ہوا۔ یہ پردہ خفا میں ہے اور حقیقی دباؤ کے لئے محبوب اپنے طور و طریق بدلنے کے لئے مجبور ہو جاتا ہے۔ اور پھر عاشق پر الطاف کی بارش ہونے لگتی ہے لیکن دوسری محبوب سے واقعی عشق کرنا داسوخت کی روایت کا لازمی جزو نہیں قرار پایا۔ اس کی تین صورتیں رائج تھیں۔

(۱) عاشق کسی دوسرے حسین سے دل کا سودا نہیں کرتا تھا۔ صرف دہلی کے طور پر محبوب سے کہتا تھا کہ دنیا میں ایک سے ایک زیادہ حسین ہے۔ میں کسی وفا شعار سپیکر حسن سے دل لگاؤں گا۔ ایرمینیائی کہتے ہیں:

تو ہے کیا مال بہت تجھ سے ہیں معشوق جواں! ہم بھی چن لیں گے حسینوں میں کوئی آفت جاں

(۲) عاشق کسی دوسرے کو دل نہیں دیتا۔ لیکن محبوب کو بھرتے دیتا ہے کہ ہم نے اب ایک اور حسین سے دل لگایا ہے اب ہم تیری بات نہ پوچھیں گے۔ یہ سن کر محبوب کے ہاتھوں کے طوطے اڑ جاتے ہیں اور وہ اُن سے پھر راضی ہو جاتا ہے۔ یہ مان جلتے ہیں کہ میں نے کسی دوسرے عشق نہیں کیا۔ یہ محض چرب زبانی تھی۔

(۳) عاشق واقعی کسی دوسری آفت جاں سے پہلو گرم کرتا ہے۔ محبوب اولیٰ سن کر ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ دونوں میں قول و قرار ہوتا ہے اور پھر عاشق محبوب دوم کی صورت نہیں دیکھتا۔ گویا وہ اس کے ساتھ اسی بد عہدی اور پیاں شکنی کا ترکیب ہوتا ہے جس کا الزام وہ محبوب اول کے سر رکھتا تھا۔

اس طرح امانت کے عہد میں داسوخت کے انجام میں ایک زبردست تبدیلی آتی ہے جس کو واضح کر دینا ضروری ہے۔ ابتدائی داسوختوں کا انجام حزیہ تھا۔ اور امانت اور اس کے مقلدین کے یہاں طریقہ، جرأت اور مومن کے عہد تک داسوخت غم و غصہ زبرد توینج، تلخی و ناکامی کے مضامین پر ختم ہوتا ہے۔ محبوب سے صلح نہیں ہوتی۔ عاشق دانت پیس کر یہ کہتا ہوا اسٹیج سے رخصت ہوتا ہے:

بتخاڑ چیں ہو گر ترا گھر مومن ہیں تو پھر نہ آئیں گے ہم

لیکن امانت کے دور میں عاشق کا جال یا جعل کامیاب ہوتا ہے اور سادہ لوح محبوب اُن سے راضی ہو جاتا ہے۔

نواب کلب علیخان ناظم نے داسوخت میں بھی بادشاہی طنطنہ برقرار رکھا۔ وہ داسوخت میں اہل دل ہونے کے باوجود والی ملک بھی باقی رہتے ہیں۔ محبوب دوم کو دیکھ کر محبوب اول ناظم کی ہزار خوشامد کرتا ہے لیکن یہ مشاہدہ بد دماغی کے ساتھ دھتکار دیتے ہیں:

بات جو منہ سے نکل جلتے وہ اصلانہ ٹلے کوہ ٹل جائے مگر قول بہمانہ ٹلے



ساری منہ دیکھے کی باتیں ہیں یہ چل دور بھی ہو پاس سے میرے ہوا ہو کہیں کا فور بھی ہو

عاشق پرستار ہوتا ہے۔ عاشقی اور نوابی کا یہ امتزاج شاعری نہیں۔ یہاں معاملہ عشق محض حکم سرکار و دراصلے سلطانی ہو کر رہ گیا ہے دیا عشق میں شاہی کسی کو زیب۔۔۔ دیتی ہے۔ تو شہنشاہ حسن کو قطع کلام ہوگا۔ لیکن داسوخت امانت کے تعارف سے قبل داسوخت کی حیثیت کے بارے میں چند الفاظ بے محل نہ ہوں گے:

ابتداء میں داسوخت مشن کی شکل میں ہوتا تھا۔ بند کے پہلے چھ مصرعے ایک قافیہ میں ہوتے تھے۔ شپ کا شعر دوسرے قافیہ میں۔ کبھی کبھی یہ شعر فارسی میں ہوتا تھا جس طرح سودا نے رثیہ کو متدب میں لکھا تھا اسی طرح تیرے سب سے پہلے داسوخت کو متدبس کا جامہ پہنایا اور ان کے بعد متدب داسوخت کی معیاری شکل مترار پائی۔ متدب کے علاوہ مسلسل غزل میں بھی داسوخت کے مضمون بانہ سے



کئے چنانچہ آتش اور خون کی داسوخت میں قرلیں ملتی ہیں جس طرح میر غمیر نے مرثیہ میں مختلف عناصر شامل کر کے داسوخت کو اردو کی طویل اصناف سخن مثلاً مثنوی، مرثیہ اور قصیدہ کے زمرہ میں رکھ دیا۔

امانت کے عہد سے داسوخت کے کئی اجزاء ہونے لگے۔ اول تشبیب میں عشق کی تباہ کاریوں یا جذبہ عشق سے اپنی ناپائیداری کا طویل بیان ہوتا ہے ظاہر ہے کہ اس بیان کی تحریک مثنویات حیر کی طویل توصیف عشق سے ہوئی ہوگی۔ اس کے بعد محبوب سے ملاقات اس کے سراپا اور آرائش کا بیان ہوتا ہے۔ ایام وصل میں چین ہی چین ہے۔ لیکن ہر پہلو کے بعد خستراں ہے آسان کسی کی مسلسل شاد کامی کی تاب نہیں لاسکتا۔ محبوب ایک عاشق کی قید سے آزاد ہونا چاہتا ہے اور تنوع کی تلاش میں مختلف خسریاروں کو درگاہت نظر دیتا ہے۔ اور عاشق اصلی سے کنارہ کش ہو جاتا ہے۔ آخر کھر شاعر کا دل عشق پیشہ کسی اور سے لگ جاتا ہے تب وہ محبوب اول کے پاس جا کر ایک طویل رد و قدرح کرتا ہے جس میں ہر قسم کے ہتھکنڈے استعمال کئے جاتے ہیں۔ اس موقع پر محبوب دوم کا بڑا بلند آہنگ سراپا پیش کیا جاتا ہے جو محبوب اول کے سراپے سے زیادہ جاذب نظر ہوتا ہے۔ سادہ لوح محبوب سو تیا ڈاکے زیر اثر پھر عاشق کا دم بھرنے لگتا ہے۔ پھر وفا کے عہد و بیان کئے جلتے ہیں اور وصل پر انجام پاتے ہیں۔

آزاد نے لکھا ہے کہ پہلے امانت نے پھر اور شاعروں نے داسوخت میں سراپا کو داخل کیا۔

یہ صحیح نہیں کیونکہ شعلہ جوالہ میں حسرات کا جو داسوخت شامل ہے اس میں بھی سراپا ہے لیکن اس میں مشک نہیں کہ داسوخت کی تکمیل امانت کی مرہون منت ہے۔ امانت نے داسوخت کو مرثیہ کی چستی بندش دی۔ ان کے یہاں الفاظ کی دروہست میں کئی مرقعہ پر وہی شکوہ ملتا ہے جو مرثیوں کی خصوصیت ہے۔ ان کے بعد آرمینائی نے داسوخت میں کچھ اور زیادہ نکستی اور روانی دکھائی۔ جہاں تک لطف شاعری کا تعلق ہے امیر کے داسوخت امانت سے زیادہ بلند ہیں۔

امانت نے تین داسوخت لکھے ہیں جن میں سے ایک ناصید ہے۔ یہ داسوخت ایک سو دس بند کا تھا۔ ایک دوست نے کسی پہلے سے یہ داسوخت مانگ لیا اور پھر واپس نہ کیا۔ اس کی کد پر امانت نے اپنا مشہور داسوخت ۱۲۵۷ھ میں تصنیف کرنا شروع کیا۔ اس کے دوران میں تین مرتبہ شدت سے علیل ہوئے۔ مثلاً ۱۲۵۷ھ میں عقیات عالیات کی زیارت کو گئے۔ ایک برس میں لکھنؤ واپس آئے اور داسوخت کو مکمل کیا۔

۱۲۶۳ھ میں ایک محفل خاص منعقد کی۔ اس میں یہ داسوخت سنایا اور خراج تحسین وصول کیا۔ اس طرح داسوخت کی تکمیل کی تاریخ ۱۲۵۷ھ اور ۱۲۶۳ھ کے درمیان ہے۔ اس داسوخت میں ۳۰۷ بند یعنی ۹۲۱ شعر ہیں۔ امانت کا تیسرا داسوخت دیوان میں شامل ہے اس میں ۱۱۷ بند ہیں۔ یہ ان کے طویل داسوخت سے اس حد تک مشابہ ہے کہ اس کا اختصار معلوم ہوتا ہے امانت کا انتقال ۱۲۵۹ھ میں ہوا۔

داسوخت امانت کا خلاصہ ہے:

۱۳۰ شعروں کی کہنید میں عشق کی تباہ کاری اور خال سوزی کا بیان کر کے اس سے محفوظ رہنے کی دعا کرتے ہیں۔ یہ عشق کے جذبے سے بالکل بے خبر تھے کہ ایک رات خواب میں ایک حینہ سے اخلاط اور وصل ہوا۔ فوراً آنکھ کھل گئی۔ اس کے بعد ہمیشہ دل مضطرب اور پریشان رہنے لگا۔ ایک روز ایک در میں ایک پری رو نظر آئی اور مسکراہٹ سے انھیں شہید کر کے غائب ہو گئی۔ یہ اس کے کوچے



کے چکر لگانے لگے۔ ایک روز بے قرار ہو کر مکان میں ٹھس گئے۔ کچھ نیک بھروسہ کے بعد محبوب سے اعتلاط کا سلسلہ شروع ہوا۔ چونکہ اس مکان میں وصل کا موقع نہ تھا اس لئے اس دوست بیدار کو اپنے مکان میں لے آئے اور احباب کی صحبت میں لا بٹھایا۔ شب کو وصل سے کامراں ہوئے۔ صبح حتام میں لے جا کر انھیں ہنسلایا۔ اور اس کے بعد اسے اپنے ہاتھوں سے بھاری پوشاک پہنائی۔ اس کے بعد انھوں نے اس کی کٹھنی چوٹی کی۔ انشاں کا جھل، مستی اور لاکھ سے آراستہ کیا۔ اور پھر اسے زیورات میں لاد کر مربع زمین بنادیا۔ آخر میں پھولوں کا گہنا پہنایا۔ اس کے بعد عیش میں اوقات بسر ہونے لگے۔ محبوب کو بھی خوش لباسی اور آرائش کمال کا ذوق ہو گیا۔ کچھ عرصہ بعد اس کی طبیعت میں ہرجائی پن آ گیا۔ امانت سے بے اعتنائی بہتے لگا۔ اور راتوں کو دوسروں کے گھر چلے لگا۔

یہ حال دیکھ کر دوستوں کے سمجھنے پر امانت نے ایک اور گھٹن تازہ سے دل لگایا۔ اس کے بعد ایک روز چھڑنے کے لئے محبوب اول کے پاس آیا اور اس سے کہا کہ میں نے تجھے محبوب بنایا اور آرائش سکھائی اور تو نے بے وفائی کو شعار بنالیا۔ اس نے جل کر خود کو کوسنے دیتے ہوئے کہا:

”تو چاہتا ہے کہ میں اس مکان کی قی میں گھٹ کر مر رہوں“ اس پر انھوں نے جوابی حملہ کیا:

”میں نے ایک تجھے کہیں زیادہ حسین سے دل لگا لیا ہے جس کا سراپا یہ ہے۔ ایک روز میں تجھے اس کے سامنے لیجاؤں گا۔ اس کے آگے ترے منہ سے بات بھی نہ نکل سکے گی۔ میں تیرے سامنے اس کی مکمل آرائش کر دوں گا اور لمبوسات و زیورات سے مزین کر دوں گا۔ صحن میں ایک شاندار پلنگ اور ایک تخت لگا ہو گا۔ اور میرا تازہ محبوب پلنگ پر لیٹنے کا ارادہ کریں گے۔ تو گھر جانا چاہیگا تو مجھے جلنے نہ دیں گے پھر ہم دالان میں مختلط ہوں گے۔ اور تورات بھر صحن میں ایک چارپائی پر پرا حسد و انگاروں میں بیٹھنے لگا۔ اس تذلیل سے محبوب زار زار رونے لگا ہے۔ یہ نئے ڈھارس دے کر کہتے ہیں کہ:

”اب چلتا ہوں نیا محبوب انتظار میں ہو گا۔“

محبوب اول انھیں روک لیتا ہے اور پھر قسم قسمی کے بعد دونوں محض ایک دوسرے کے رہنے کا پیمانہ کر لیتے ہیں۔ اس کے بعد وصل ہو جاتا ہے۔ اس ملاپ کی خوشی میں انکی مشام بہت بڑا جشن کیا جاتا ہے جس میں دعوت، رقص، چیراغاں، نیاز، منّت وغیرہ کی جاتی ہیں۔

امانت رعایت لفظی کی بے اعتدالی کے لئے بدنام ہیں۔ اس دوست میں رعایت لفظی کی کثرت ہے اس کی کئی شکلیں ہیں مراعات النظر، تضاد، ابہام، ذو المنین وغیرہ۔ چونکہ یہ اس زمانے کا مذاق تھا اور اہل لکھنؤ اس پر رشید تھے۔ اس لئے ہم اس پہلو پر اعتراض کرنے میں حق بجانب نہ ہوں گے۔ یہ بھی امانت کی مشاتی تھی کہ انھوں نے اس صفت کو اس قدرت کیساتھ نبھایا مثلاً پانی کے تلامزے میں ذیل کے شعر ملاحظہ ہوں:

آشنائی وہی چشموں سے لگا ہوں کی صدا  
روز تالاب پہ وہ نام ڈبوئے کوٹیا

دھوکے ہاتھ ابرو کے پیچھے پڑا یا ریا  
دل کو مرغوب ہوئی چاہ سے پانی کی ہوا  
ابہام کی مثالیں کچھ اور دھپ ہیں:

چکنی باتوں سے اسے چھالیا سب نے ایا  
بلا درہ زہرہ حبیب طعن سے کیا گاتے ہو

عاری رکھتا ہے وہ آئینہ سے آئینہ رو  
پیٹ پر کرتے نے جالی تو ہوئی گلکاری

تظلم کی ابتداء میں امانت نے مذمت عشق کے جتنے اشعار لکھے ہیں اتنے میر یا راسخ کی مثنویوں کی تمہید میں نہیں ملتے۔



لیکن ان اشعار کا وہ مرتبہ نہیں جو منظومیات میں ہے۔ داسوخت کے پہلے مصرع

عشق کے حال سے یارب کوئی آگاہ نہ ہو

میں ایک کیفیت ہے لیکن وہ آگے قائم رہتی۔ امانت گویا بھو عشق لکھتے تھے ہیں:

چمن دہریں وہ سبز قدم ہے یہ شجر

اس کے مقابلے میں میر کی توصیف عشق میں غضب کا والہانہ پن، دبستگی اور عقیدت ہے:

عشق ہے تازہ کار تازہ خیال

محبت نے ظلمت سے گاڑ بھا ہے نور

میر بھی عشق کی جاں سوزیوں کا بیان کرتے ہیں لیکن ان کے یہاں ایک عجیب ٹھہری ہوئی درویشانہ کیفیت۔ یہی نگاہوں میں

ایک لگن ہوتی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس عزیز از جان سرمایہ کو پسینے سے چھدھ کر لینے کو تیار نہیں۔

داسوخت کہنے کو تو ہجر، محبوب کی بے وفائی، پر دل شکنی و مایوسی کے جذبات پر مشتمل ہوتا ہے لیکن اسے داخلیت سے دور کا سروکار

نہیں ہوگا۔ یہ خارجی شاعری ہوگئی جاتا ہے اس کی ادبی اہمیت سے قیاس زمانہ کی زمانہ آرائش لباس اور زیورات کی تفصیل میں۔ مثلاً محبوبہ

قول کی آرائش میں ان لوازمات کی ضرورت پڑتی ہے۔ سنگھار کا سامان، حنا کا تیل، آئنا، کاجل، ہستی، لاکھا،

زیورآت، الماس کا چھپکا، بالیاں، موتیوں کی پٹیاں، یا قوت کے بندے، ہیرے کی دھاکھلی، الماس کے نورتن، چوڑیاں،

ننگری، کنگن، ہیرے کے کڑے، علی بند، سونے کے چھتے، ترمی، سونے کے چھڑے، طلائی جوتا جواہر کی چینوں والا پھولوں کے گہنے۔

محبوبہ دوم کی قیادی میں کچھ اور بھی مذکور ہے۔ اس زمانے کا ذائقہ حسن میں عجیب معلوم ہوتا ہے کہ جسم کو جوہری کی دوکان بنا دیا جائے۔

لیکن اصل اصل میں یہی دستبرد تھی۔ چنانچہ میر حسن نے اپنے ہیر واد، ہیر وٹن کو جواہر میں غرق کر دیا ہے۔

سراپا بھی بڑے مفصل میں لیکن اپنے مخصوص رنگ میں جس کی وجہ سے اعصار کے حسن کا اندازہ نہیں ہوتا بلکہ شاعری کی قوت

بیانہ، پروانہ تخیل، تشبیہوں کی ندرت اور نثر وانی کا قائل ہو جانا پڑتا ہے۔ رہی سہی کسر رعایت نفلی اور ضلع جگت سے پوری ہو جاتی ہے

عاشق کے مکمل بھی قابل غور میں لیکن یہ مکمل کیا ہیں پولیس کے کسٹل کی جانب سے پڑھی جانے والی فرد جرم ہیں۔ یہ ایک شہد سے

کی چھڑ چھڑ معلوم ہوتے ہیں۔ جو وہ اپنے پیچھے میں گرفتار کسی اغوا شدہ حینہ کے ساتھ کرے۔ عاشق کا ہیر وٹن کو محبوبہ دوم کے گھر پر

لیس کرنے کا منصوبہ وہ سیہانہ ایذا پرستی ہے جو ایک شقی القلب صیاد ایک گرفتار پرندے کے ساتھ یا ایک عیاش فلفلہ کار نواب کسی

زخ منہ بے بس لڑکی کے ساتھ عمل میں لائے۔ نام تہاد عاشق کے زبانی حملے کی درشتی۔ تندہی اور بے رحمی دیکھ کر ہم بھونچے رہ جاتے ہیں۔ ہیر وٹن

کے سامنے محبوبہ دوم کے سراپا کے بیان میں کہتا ہے:

بوسے بوسے اس کی جبین کے کبھی چوموں کعب پا

تو ساجت سے قدم پر مرے سر کو جھکا

پاؤں آخر کو مراد تری پیشانی ہے

جو میں کہتا ہوں وہ اکدن ترے پیش آئی ہے

اس زجر و توہین کے درمیان عاشق منصورہ ظاہر کرتا ہے کہ ایک دن تجھ کو محبوب تازہ کے گھر پر کیا جلتے گا۔ اتنی تذلیل پر تو احتجاج

رے گا تو صاحب خانہ ڈانٹ دیگا:

مجھ سے کر سکتا ہے بے ہودہ بھلا کوئی کلام

نام اس گھر کا جسے میں نہ بد نام کرو

سُن کے اس بات کو ہو جلتے جو اس دم ناچار

بس چلو چپ رہو ہوتی ہے مری نیند حرام

لڑچکے جاؤ خدا کے لئے آرام کرو

حسن کے رعب سے کچھ کرنا سکے پھر تکرار!



چار بانی کوئی بھی ہو جو دالان میں - یار  
منہ لپیٹ اپنا دہاں پڑ رہے تو یاد دل زار  
تنبہ سُن کے مے نالہ دفسر یاد کرے  
گدھے رات ایسے کہ دن اپنے بہت یاد کرے

ایک سادہ لوح، اکسزود، دنیا میں تہہ عورت کو اس زبان کی چھری سے حلال کر کے عاشق وصل کا خراج بھلے ہی وصول کرے۔  
لیکن یہ فریق ثمانی کا بلی عشق نہیں۔ دباؤ کا سودا ہے حیدر اگر بے راہ ہر جانی بے وفا تھی تو عاشق اس سے کہیں زیادہ ہوس دوست معلوم ہوتا ہے۔ اسے محبوب کے جذبات کی کوئی پروا نہیں اسے تو بدن کی بھوک کے لئے غذا چاہیئے۔ وہ اپنی زرخیز نعمت پر بلا مشرکت غیرے قابض ہے۔  
بے ادب بس —

ہمیں حیرت ہے کہ یہ کیسے کردار ہیں، یہ کیا عشق ہے اور اس کے یہ کیسے طریق ہیں، یہ عاشق مثنوی، فریب عشق اور بہار عشق کے عاشق کی طرح ہوس اعصاب کا تاجر ہے۔ یہ دوسرے محبوب کا زور باندھ کر ہیر دشن کو جس طرح بھڑے میں لالتا ہے اس میں بس اتنا ہی خلوص ہے جتنا فریب عشق کے ہیر دے کے اس سوانگ میں، جب وہ نوگرتاں سلیم کے سامنے مصنوعی عشق لے آتا ہے۔

کہہ کے یہ میں نے چنچ اک - ماری  
اشک آنکھوں سے کر دیئے جاری  
الغرض - ایسا - زور - چلایا  
ہچکیاں لیتے پیتے - غش آیا  
جسم تھرا کے رہ گیا اک - بار  
چھلگئے سائے موت کے آثار

اور اندر سے حال یہ ہے:

دل میں پھڑکا کیا پھولے پر  
ہنسی آتی تھی ان کے رخصت پر  
ضبط کر کے ہنسی کو اور دم کو  
کھولا آہستہ چشم پڑنم کو  
اس عہد کے لکھنوی تھیں آئینہ سوسائٹی میں عشق اس فن کا نام تھا،  
دسے کے مشق توں کو سدا بھرے  
اب اُٹاتے ہیں خوب گل جھڑے

(ازل - مثنوی سحر عشق)

اس داسوخت میں ہیر دشن کون ہے۔ ظاہر ہے کہ کوئی شریف نژاد ہی نہیں۔ لیکن نہ یہ خانگی ہے نہ پیشہ ور طوائف۔ خانگی ہوتی تو ان کے گھر کیوں اُٹھ آتی۔ بازار حسن کی جنس ہوتی تو ان کے گھر آنے سے قبل اپنے ظاہر کی طرف سے کیوں اتنی بے نیاز اور آرائش کے گروں سے کیوں اتنی تار اتف ہوتی مادہ اگر ان کی ملکہ ہو کر ان کے گھر پڑتی تو انھیں کیوں تنافل کے ناز اٹھانے پڑتے۔ یہ کردار خواہی اور بازاری کے درمیان کی کوئی مخلوق ہو۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ داسوختوں کی ہیر دشن اہل طرب ہوتی ہے۔

آئینہ سینائی نے ایک داسوخت میں بالکل ہی پردہ اٹھا دیا ہے:

غیر آگے ترے لے حد کھڑے رہتے ہیں  
در لئے صاحب مقدور کھڑے رہتے ہیں

○

وصل دولت پہ تراے بہت خود کام رہا  
ہم تو ہیں عاشق مفلس ہیں کیا کام رہا  
جیسی رُوح دیے فرشتے۔ اگر عاشق تماش بین ہے تو محبوب مطرب ہی ہو سکتی تھی۔ سود کے داسوخت میں دلی کی دروہات کے ہر جب محبوب ایک لڑکا ہے:

"واہ واہ چلے امرو کو یوں ہی رحمت ہے"



لیکن لکھنؤ میں اس کی گوارائش نہ تھی۔ ان جان صاحب نے ریختی میں جو داسوختی لکھی ہے اس کا محبوب مذکر ہونا فطری ہے کیونکہ اہلبہرہ عشق ایک ہیگم کی جانب سے ہے۔

داسوخت کی اختراع اس لئے کی گئی کہ محبوب کی بے وفائی پر عاشق یا دوسری اور بے زاری کا اظہار کرے لیکن آخر میں تو یہ کیفیت بالکل اٹھلا پھلا میں تبدیل ہو گئی۔ معلوم نہیں داسوخت اس رنگ میں کیوں مقبول ہوئی۔ ظاہر ہے کہ اس میں ہیرہ کی جو گفتار و کردار ہے اسے عشق سے دور کا واسطہ نہیں۔ محبوب ہر جانی اور عصمت باغ ہے۔ عاشق حسن کا صیاد۔ یہ جہانگیرہ بیگم عاشق کی پُر فریب تقریر کے سامنے جس طرح پسپائی قبول کر لیتی ہے وہ بھی کوئی فطری رد عمل نہیں۔ اس سے کہیں زیادہ فطری کہیں زیادہ ڈرامائی۔ امیر مہینائی کے داسوخت، صغیر آتش بار کا انجام ہے، جہاں عاشق کے ذلیل و خوار پر بیگم برادر خستہ ہو جاتی ہے اور اٹلا اسے ہی تڑپے ہاتھوں لیتی ہے۔

غرض داسوخت کا معاملہ سراسر غیر فطری ہے۔ اس کا عشق ننگ عشق ہے۔ امانت کے لکھنؤ میں بھی اس قسم کا تجربہ شاید ہی کسی کو ہوا ہو۔ معاملہ عشق کے بیان میں جذبات نگاری کا سہانا موقع تھا لیکن داسوخت کا عاشق اس نئے لطیف سے بے بہرہ ہے۔ داسوخت میں چستی و نشاط، نزاکت و تخیل، زور و مبالغہ، استعارہ و مشاقی پائی جاتی ہے لیکن متبع باطن نہ ہو تو جائز خوش رنگ کس کام کا، داسوخت کی ادبی قیمت مرثیہ میں معاصر تہی بیانات میں ہو سکتی ہے جو زمانہ لباس و آرائش تک محدود ہیں۔ یہ معاصر سماج کے غلطی زوال اور بے راہ روی کی آئینہ دار بھی ہے لیکن یہ آئینہ دلدی اس سلج کے لئے باعث فخر نہیں۔

بہر حال داسوخت کے جو عناصر کیفیات ہیں وہ اپنی مکمل صورت میں امانت کے یہاں ملتے ہیں۔ یہ اسلوب اور یہ موضوع ہمیں پسند ہو نہ ہو اپنے زمانے میں اپنے عللے میں اس نے بھرپور خراج تحسین وصول کیا۔ اس کے بعض اشعار مقبول بھی ہوئے۔

یہاں گرہ کھل گئی دل کی وہاں اٹھیا منگی  
لب نازک سے صدائے لگی بس بس کی  
رہا رہنے لگا اس شمع کو پرہیزوں سے  
آشنائی کا کیا وصل بیگانوں سے

ہم ماضی کی ایک منف شر کی حیثیت سے داسوخت کا مطالعہ کرتے پر مجبور ہیں اور داسوخت امانت اس شر کی بہترین نمائندگی کرتی ہے۔

## انتقادات

مولانا نثار فتحپوری کے معرکتہ آلاء ادبی، تحقیقی مقالات کا مجموعہ جس کی نظیر نہیں ملتی۔ ہر مقالہ اپنی جگہ حرف آخر اور معجزہ ادب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اردو زبان، اردو شاعری، غزل گوئی کی رفتار و ترقی اور ہر بڑے شاعر کا مرتبہ متعین کرنے کے لئے اس کتاب کا مطالعہ ضروری ہے۔ یہ کتاب اسی اہمیت کی بنا پر پاکستان کے کالجوں اور یونیورسٹیوں کے اعلیٰ امتحانات کے نصاب میں داخل ہے!

قیمت: چار روپے ۵۰ پیسے

نگار پاکستان — ۳۲ — گارڈن مارکیٹ — کراچی







# ریختی کا سماجی و تہذیبی پس منظر

(سلیم اختر)

سب سے پہلے اس ماحول، معاشرہ اور تمدن کا تجزیہ کرنا ہو گا جس نے دبستان لکھنؤ کے لئے مبتذل، سو قیام اور فحش اشعار کو ٹریڈ مارک قرار دینے کے ساتھ ساتھ ریختی کو بھی جہنم دیا۔

دلی کی تباہی کا لکھنؤ کے عروج سے بہت گہرا تعلق ہے وہ مغلیہ سلطنت جس کا عروج پریوں کا افسانہ معلوم ہوتا تھا، اب نکتہ عروج کے بعد انحطاط کی شکار تھی۔ اگر نیر تاجروں کی سازشوں، اندرونی عناصر کی ریشہ دانیوں اور حملہ آوروں کی لوٹ کھسوٹ نے اس بیمار پر عالم نزع طاری کر رکھا تھا۔ متوسط طبقہ برائے نام تھا۔ رہے عوام تو وہ پیدا بد حال ہی ہوتے ہیں۔ اس لئے تاریخی دھاروں میں تبدیلیوں کا اثر سب سے زیادہ بالائی طبقہ پر پڑ رہا تھا۔ ملکی خزانہ کی تباہی کی پیدا کردہ اقتصادی بد حالی اور معاشی پستی نے اُس دور کے شریفیوں، نجیبوں اور امیروں کے لئے دھندھاری، قدیم روایات کی پابندی اور سماجی اقدار کے نخط کو اگر ناممکن نہیں تو یقینی طور سے مشکل ضرور ہی بنا دیا تھا۔ در د کے کلام بلکہ اس دور کے بیشتر شعراء کے کلام میں انصوف کے چہنپے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی تھی کہ مادی حالات سے پریشان انسان اس روحانی فرار میں اپنے لئے "افیون" پاتا ہے۔ اُس دور میں تحریر کردہ شہر آشوب، تضحیک روزگار اور سجویات وغیرہ کے آئینہ میں ہمیں عوام و خواص کی پریشانی، کاروباری جمود، تجارتی کساد بازاری، دربارداری کے کھوکھلے پن اور امیروں کے دھول کا پول — سب کچھ واضح طور سے نظر آ جاتا ہے۔ علاوہ ازیں میر و مصحفی کی بعض ٹنویوں کا بھی اس ضمن میں نام لیا جاسکتا ہے۔ ان حالات میں شاعروں، ہنرمندوں اور فن کاروں نے اگر دلی چھوڑ دوں گے، فرخ آباد، مرشد آباد اور دکن کا رخ کیا تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہئے اکثریت نے لکھنؤ کو اپنی آخری منزل بنایا جہاں نوابوں نے عیش و عشرت سے لکھنؤ کو عروس البلاد بنا رکھا تھا۔ درد باعمل صوفی تھے اور فقر پسندی کی بنا پر انھوں نے دلی نہ چھوڑی، درد تقریباً سبھی قابل ذکر شعراء نے لکھنؤ میں آکر محفل سخن آباد کی جس طرح مرلیں موت سے پہلے "سنبھالا" لیتا ہے اور چراغ کی نو بجھنے سے بیشتر ایک مرتبہ بھڑکتی ہے۔ اسی طرح تمام ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کے ساتھ ساتھ اسلامی تہذیب اور مشرقی تمدن بھی اپنی موت سے پہلے لکھنؤ کی صورت میں سنبھالائے کر تاریخی میں ڈوب جانے سے پیشتر وہ شمع تہذیب آخری بھڑک دکھا رہی تھی۔ اس ہمہ کی زندہ تصویریں اور جزئیات سمیت مکمل ترین مرتبہ عبدالمحیم شدر نے کمال چابکدستی سے کھینچے ہیں۔ ان کے بقول —

اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ دولت مندی کے زمانے میں جو نکلہ شہر کی آبادی کا زیادہ حصہ امراء و شرفاء اور اہل آباد کی محض دستگیری پر بسر کرتا تھا۔ اس کی وجہ سے محنت، جفاکشی اور وقت کی قدر و قیمت جاننے کا مادہ علی العموم اہل لکھنؤ میں



فنا ہو گیا اور جو مشاغل انہوں نے اختیار کئے جو ان کی ترقی کو قومی شاہراہ سے روند برود در کرتے تھے۔ ان کے مشن نے عوامی دلب کے موکچ نہ تھے بے فکری اور فکر معاش سے سبک دوش ہونے نے انہیں کبوتر بازی، بیس بازی، چوسر، گنجے اور شطرنج کا شائق بنا دیا۔ ان کاموں پر وہ آمدنی کا زیادہ تر حصہ صرف کرنے لگے اور "اندیشہ فردا" کے لفظ سے ساری آبادی نا آشنا تھی۔ کوئی امیر نہ تھا جو ان کاموں میں سے کسی ایک کا دلدادہ نہ ہو، اور اس کے شوق نے اور بہتوں کو بھی اسی کام میں نہ لگا یا ہوا۔ لکھنؤ کی رونق اور حیاشی کا اندازہ ایک اور ذریعہ سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔

ہر طرف ناپ رنگ کی بھٹلیں گرم تھیں۔ صبح سے شام تک اور شام سے صبح تک نقاروں کا شور کسی لحظہ بند نہ ہوتا تھا۔ سڑکوں پر گھوڑوں، ہاتھیوں، اونٹوں، خچروں، شکاری کتوں، بیلوں، دھتوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جاری رہتا جس کی وجہ سے رات چلنا دشوار تھا۔ لباس فاخرہ زیب تن کئے و صنعت داران دہلی کے شریف زادے، اطباء یونانی، باکمال مردانے انداز کے طاغے، اطراف ملک کے قوال، بھانڈ اور طوائفیں ملازم سرکار تھیں۔ ادنیٰ و اعلیٰ سب کی جیبیں سونے چاندی کے سکوں سے بھری تھیں۔ افلاس و احتیاج کا یہاں کوئی تصور بھی نہیں کر سکتا۔ نواب، وزیر بشر کی ترقی اور خوش حالی پر کمر بستہ تھے جسے دیکھ کر یوں محسوس ہوتا تھا کہ فیض آباد شوکت و حشمت میں بہت جلد دلی کا ہم پایہ ہو جائے گا۔ شجاع الدولہ طبعا جیسے عورتوں اور رقص و سرود کی طرف مائل تھا جس کی وجہ سے بازاری عورتوں اور ناچنے والے طاغوں کی شہر میں اس قدر کثرت ہو گئی کہ کوئی گلی کو چہ ان سے خالی نہ تھا اور مالی اعتبار سے وہ اس قدر خوش حال تھیں کہ اکثر ان میں سے ویرہ دار تھیں جن کے ساتھ دو دو تین تین خیمے رہا کرتے۔ نواب وزیر جب سفر میں ہوتے تو نوابی خیموں کے ساتھ ساتھ ان کے خیمے بھی شاہانہ جلوہ سے چھکڑوں پر لٹک کر روانہ ہوتے اور ان کے گرد دس دس منگنوں کا گہرہ ہوتا، حکمران کی اس وضع کو دیکھ کر تمام امراء اور سرداروں نے بھی بلا خوف و ہلا اکتساب یہی وضع اختیار کرنی اور سفر و حضر میں سب کے ساتھ زندگی گزارنے لگیں۔

شہر زندگی باز کے ضمن میں رقم طراز ہیں:-

عیاشی اور تماش بینی سے دنیا کا کوئی شہر خالی نہیں۔۔۔۔۔ لیکن لکھنؤ میں شجاع الدولہ کے زمانہ میں زندگیوں سے تعلقات پیدا کرنے کی جو بنیاد پڑی تو وہ بدولت سے ترقی ہی ہوتی گئی۔ امیروں کی وضع میں داخل ہو گیا کہ اپنا شوق پورا کرنے یا اپنی نشان دکھانے کے لئے کسی نہ کسی بازاری حسن فروش سے ضرورت تعلق رکھتے۔۔۔۔۔ ان بے اعتدالیوں کا ایک ادنیٰ کرشمہ یہ تھا کہ لکھنؤ میں شہور تھا کہ جب تک انسان کو زندگی کی صحبت نہ نصیب ہو، آدمی نہیں بنتا۔ آخر لوگوں کی اخلاقی حالت بگڑ گئی۔۔۔۔۔

سارے ہندوستان میں اور اسی طرح لکھنؤ میں بازاری عورتوں کو یہ رتبہ حاصل ہو گیا کہ مہذب و شائستہ امراء کی محفلوں میں ان کے پہلو پر پہلو بیٹھتے اور یہاں اس مذاق میں یہاں تک ترقی ہوئی کہ بعض معزز زندگیوں نے بھی اپنے گھروں میں ایسی ہی نشست و برخاست کی صحبتیں قائم کر دیں۔ جن میں جاتے بہت سے مہذب لوگوں کو بھی شرم نہیں آتی۔

یہ طریق اقتباسات اس لکھنؤ کی سماجی تصویر پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اس مرکزی نکتہ کا بھی سراغ دیتے ہیں جس کے گرد ان مردوں کی بیرون خانہ زندگی گردش کرتی تھی اور بلا شک و شبہ وہ مرکز طوائف کی ذات ہی تھی۔ اسی سے ایک اور سوال

گزشتہ لکھنؤ، ص ۳۲ - ۳۱ - ۳۰ سے ۹-۱۰ P.P. vol. 2 of Delhi and Faizabad

گزشتہ لکھنؤ، ص ۳۱ - ۳۰



پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ کوئی سے محرکات تھے جو اس وسیع پیمانہ پر طوائف بازی پر منتج ہوئے کیا یہ محض ایک مخصوص معاشرہ کی عیاشی کا تقاضا تھا۔ یا اس کی تہہ میں کچھ اور بھی تھا۔ ۹۔

در اصل سخت پردہ اور تعلیم سے بے بہرہ ہونے کی بنا پر اس عہد کی شریف زادیاں، بیگمات اور اشراف خواتین کی اکثریت میں وہ کچھ نہ تھا جو ایک مرد کو گھر کا پابند بنا کر رکھ سکتا ہے۔ بقول شاعر۔ لکھنؤ کی شریف عورتیں ہنرمند نہیں اور گھر گرہستی کے کام میں۔ بچو ہڑ ہیں، صدر جب کی مصرت ہیں چٹوری ہیں۔ اور مرزا رسوا نے۔ امر آؤ جان آؤ۔ میں ایک لکھنوی گھر نے کی جو جھکیاں دکھائی ہیں ان سے گھر گھر نہیں بلکہ ایک۔ کندہ جنم۔ معلوم ہوتا ہے۔ مرد اور خصوصاً انحطاطی معاشرہ کا مرد، زندگی میں اعلیٰ نصب العین اور تعمیری مقاصد کے فقدان کی بنا پر اپنی تمام صلاحیتوں کو (بالعموم) جسم سے وابستہ کر کے۔ خوب سے ہے خوب تر کہاں ۹۔ یہی کو جب شعارِ زلیست بنائے تو وہ پھر گھر کی جاہل بیوی سے آسودگی نہیں پاسکتا۔ ایسے میں وہ صرف نسل کشی کا ایک شرعی ذریعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ عورتیں مردوں ہی کی بنا پر اس حال کو پہنچی ہوں گی۔ لیکن وجوہات سے قطع نظر یہ حقیقت کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ جب گھر کی مرغی وال بن جائے تو پھر بارہ مصالحوں کی چاٹ کے لئے مرد باہر بھاگنے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس موقع پر عہدِ عتیق کے یونانی معاشرہ سے قدیم لکھنوی معاشرہ کا موازنہ بہت دل چسپ ثابت ہوگا۔ دونوں میں گھر کی عورتیں مردوں کی ذہنی یا جسمانی ضروریات کے لئے ناکافی تسکین مہیا کرتی تھیں۔ دونوں معاشرہ میں مردوں نے گھر سے باہر کی زندگی ہی کو اصل زندگی سمجھا تھا اور دونوں کی عورتوں نے مردوں کے سلوک سے دل برداشتہ ہو کر ہم جنسیت کو شعار بنالیا۔ وہاں سیفو اور اس کی شاعری نے نام پیدا کیا اور یہاں بھی ریختی سے نسائی ہم جنس پرستانہ تعلقات پر خاصی روشنی پڑتی ہے۔

رات کوٹھے پہ تری دیکھ لی چوری آتا  
کالی اوپر تھی چڑھی نیچے تھی گوری راتا  
تو اور بھی کر پیار گلے میرے پیٹ جا  
ٹھننے مجھے ست دیتے ہیں اب لوگ زنائی (رنگین)

لیکن ان مشابہتوں کے بعد اختلافات شروع ہو جاتے ہیں۔ یونانی معاشرہ جمہوریت سے توانائی حاصل کر رہا تھا جبکہ لکھنؤ میں صدیوں کی ملوکیت اب مریضانہ جاگیر داریت کی صورت میں دم توڑ رہی تھی۔ لکھنوی مردوں نے بیویوں سے بھاگ کر طوائف کے ہاں پناہ لی جبکہ یونانی مردوں نے جمالیاتی بلکہ روحانی تسکین کے لئے مردانہ دوستی کی صورت میں دوستی کا ایک مثالی تصور پیش کرنے کی کوشش کی افلاطون نے اپنے مکالمات میں سقراط کی زبان سے ایسی دوستی کی بہت تعریف کرائی ہے۔ گزشتہ اقتباسات میں لکھنوی مرد کی مختلف النوع "بازیوں" کا ذکر آچکا ہے۔ یونانی معاشرہ بھی کھیلوں کا شائق تھا۔ بلکہ ایڈتھ ہملٹن کے بقول تو۔ دنیا میں یونانیوں نے سب سے پہلے کھیلنا شروع کیا اور یہ کھیل بہت وسیع پیمانے پر کھیلے جاتے تھے۔ تمام یونان ہی میں طرح طرح کے کھیل تھے اور ہر طرح کی ورزشوں اور کھیلوں کے مقابلے منعقد کرائے جاتے

۱۔ گزشتہ لکھنؤ ۳۲۲۔ ۳۲۳۔ سیفو LESBOS شہر کی رہنے والی تھی، اس نے نارن کے عشق میں خود کشی کر لی تھی۔ انگریزی میں ہم جنس پرست عورتوں کے لئے LESBIAN کا لفظ اسی سے مشتق ہے۔ ۲۔ زنانی، مجدم اور ہم راز عورت۔  
۳۔ THE GREEK WAY. P. 18.



گھوڑوں کشتیوں اور مشعلوں کی دوڑوں کے علاوہ رقص اور موسیقی کے مقابلے بھی تھے۔ بعض کھیل بہت خطرناک تھے جیسے دوڑتی رکھوں سے چھلانگیں لگانا۔ اولمپک کے مقابلوں کی صورت میں انھوں نے دنیا کو پہلی مرتبہ کھیلوں کی عظمت کا احساس کرایا اور ان اکھاڑوں، ورزش گاہوں اور کھیل کے میدانوں نے دیوتا صفت اور پندار کے الفاظ میں۔ پرشکوہ اہمیت رکھنے والے جوانوں کو ملک بھر میں اپالو کاہم پلہ بنادیا۔ اس معاشرہ میں بہت سی خامیاں ہوں گی۔ لیکن علم و دانش، فن و جرئت اور فلسفہ سے گہری دلچسپی نے ان کی شدت کو اتنا محدود ہونے دیا۔ اس کے برعکس لکھنؤ میں فلسفہ تو کجا دھنگ کا کوئی فلسفہ حیات بھی نہ تھا تصوف کی صورت میں زندگی کی بے ثباتی، آخرت کے دھیان اور روحانی ترقی کے ذریعہ خدا سے ہم آہنگ ہونے کا جو اخلاقی اور نیم فلسفیانہ تصور ملتا تھا وہ بھی جب ختم ہوا تو مثبت سوچ کے لئے سرے سے کوئی معیار ہی نہ رہا۔ مسلمانوں میں سوفلسفوں کا ایک فلسفہ اور سوا اخلاقی نظاموں کا ایک نظام اسلام کی صورت میں ملتا ہے۔

جس کسی مسلک پر اعتراض نہیں کر رہا، بلکہ صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ان کے پاس اور تو اور اسلام کا عطا کردہ اخلاقی نظام فکر بھی نہ رہا تھا۔

لکھنؤی معاشرہ میں جس بانگپن اور تصنع نے جنم لیا وہ ایک ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ تو اس سے تصنع امیر اخلاق و آداب، مصنوعی محبت اور زندگی کے بارے میں ایک سطحی مگر دل فریب انداز نظر کے علاوہ کچھ نہیں حاصل کیا جاسکتا۔ البتہ بانگپن (بلکہ زیادہ بہتر تو بانگر پن ہے) کا مطالعہ زیادہ نفسیاتی پیچیدگیوں کا حامل ہے۔ گھر کی عورت سے شوہر کے تعلقات محض جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ مستقل ساتھ سے ان دونوں کی شخصیتوں کے نفسیاتی خطوط ابھر کر خویوں اور خامیوں کو جب اُجاگر کرتے ہیں تو اس سے جنم لینے والے عمل و رد عمل کی بنا پر ان کی شخصیات سے وہ غلاف (جسے ڈنک (PERSONA) سے تعبیر کرتا ہے) اتر کر ایک دوسرے کی تعظیم کو آسان ہی نہیں بنادیتا بلکہ ایک دوسرے پر مثبت طریقہ سے اثر انداز بھی ہوتا ہے لیکن طوائف کے ساتھ تعلقات خالص جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ ان تعلقات کی قیمت۔ بیوی کے برعکس خاندانی ذمہ داریوں کی صورت میں ادا بھی نہیں کی جاتی۔ اس لئے طوائف سے دیر پا تعلقات کی صورت میں مرد دیگر کرداروں (اور بسا اوقات سود مند) خصائص کو دبا کر محض جنسی کارگردگی کے بل بوتے پر ہی میدان مارنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن کب تک۔ اس جنسی مسابقت میں مرد کا نقصان دو گونہ ہوتا ہے۔ ایک تو اس نے کرداری صلاحیتوں کا ضیاع کیا، اور دوسرے ان سب کی قیمت دے کر اس نے جنس کو ابھارا تھا۔ لیکن وہ بھی بعد میں دغا دے جاتی ہے۔ نتیجہ میں ایک خاص طرح کی نفسی نامردی جنم لے کر بعد میں نفسیاتی دل چسپی کے حامل مختلف النوع رد عمل پیدا کرتی ہے۔ یہ ایک عام مثال ہے اور میرے خیال میں کم و بیش ان ہی عوامل نے پورے معاشرہ کو اسی نفسیاتی بیماری میں مبتلا کیا ہو گا۔

لکھنؤی معاشرہ میں پہلے تو مردانگی کے ڈنکے بجتے ہیں اور خوب طوائف بازی ہوتی ہے۔ یہی وہ وقت ہے جب ہمیں اچھے اچھے شعراء کے ہاں بھی ابتذال اور فحاشی مل جاتی ہے۔ لیکن کب تک؟ اور جب جنسی اضمحلال طاری ہو کر۔ کس برتنے پتہ پانی؟ ایسی حالت کو پہنچا دیتا ہے تو طوائف جنسی آلہ سے بڑھ کر دیوان خانہ کی زینت کے لئے چاندنی، گاؤں کی، خاندان اور گالخان کی طرح لازمی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ یوں گاہک اور دکاندار کے درمیان جو فرق تھا وہ ختم کر دیا گیا اور سماجی لحاظ سے وہ دونوں ایک ہی سطح پر آ گئے۔ اب جو طوائف ہمدرد و جلیس بنی تو مستقل قرب نے پھر وہی



نفسیاتی عمل دہرایا (جس کا میاں جوی کے تعلقات کے ضمن میں تذکرہ کیا جا چکا ہے) یعنی دونوں کی خامیوں اور خامیوں سے عمل اور رد عمل کی صورت میں پیسے تو طوائف نے تہذیب، شائستگی اور (تصنع آمیز) اخلاق سیکھے۔ لیکن جب گھن گئے مرد اسے کچھ نہ سکھا سکے تو پھر اس نے اپنے کو ٹٹے کو دس گاہ میں تبدیل کر لیا اور مردوں نے ان سے بھلا کیا سیکھنا تھا؟ — وہ اس سے سیکھ ہی کیا سکتے تھے؟ — وہ کیونکہ لاتعداد — بازیوں — سے اپنی دانست میں تمام مردانہ اوصاف حاصل کر چکے تھے، اس نے اب وہ طوائف سے بانگپن اور ذلیل میں آنے والی دیگر نسائی خصوصیات ہی تو سیکھ سکتے تھے اور یہی انہوں نے سیکھا۔ بانگپن تو نسوانی ہتھیار ہے۔ مردانگی کی موجودگی میں اس کی ضرورت ہی کیوں محسوس ہو۔

اس معاشرہ میں کسی حد تک زنا نہ بن پیدا ہو چکا تھا۔ اور عورت کس کج رویہ انداز سے ان کے اعصاب پر سوار تھی اس کا اندازہ ”دریائے لطافت میں بھروں کو زمانہ“ بنانے (پری خانم، پری جان وغیرہ) سے نہیں ہو سکتا، بلکہ اس امر سے ہو گا کہ راجد علی شاہ نے ”جوان حسین عورتوں کی ایک چھوٹی زانی فوج“ تو مرتب کی ہی تھی اس کے ساتھ عورتوں کے ناموں پر بعض پلٹوں کے نام، اختر، نادر، وغیرہ بھی رکھ دیے۔

ایسے ماحول میں رہتی کی وقوع پذیری پر تعجب نہ ہونا چاہئے، ہاں اس کی عدم موجودگی نفسیاتی تعجب کی باعث بن سکتی تھی۔ رہتی کا غزل میں محبوب کے بدلتے تصور کی حیثیت سے بھی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

دل سے پیسے کے بیشتر شعراء کے ہاں غزل میں اظہار عشق عورت کی طرف سے کیا جاتا ہے، اس سے بعض نقادوں نے غلط فہمی میں مبتلا ہو کر قی قطب شاہ سے شروع ہو کر بہت سے شعراء کے کلام میں رہتی ڈھونڈ نکالی ہے لیکن میرے خیال میں دکنی غزل کا نہ لکھنؤی رہتی سے کوئی تعلق ہے اور نہ ہی وہ ان سماجی اور نفسیاتی محرکات کی جنم دہندہ تھی جو اس لکھنؤ سے مخصوص ہو چکے ہیں اور جن کا تفصیلی تجزیہ کیا جا چکا ہے۔ دکنی غزل نے ہندی شاعری کی روایات سے اثر قبول کر کے اپنے مزاج کی مقامی رنگ سے تشکیل کی تھی۔

قدیم ہندو معاشرہ میں جنس کو زندگی میں اس کا جائز مقام ہی نہ دیا گیا، بلکہ اسے مذہب میں بھی بہت اہمیت حاصل تھی لہذا ”رذیر آغا نے“ اردو شاعری کا مزاج ”میں جنس کے اس عہد کے ادب و فن پر گہرے اثرات سے تفصیلی بحث کرتے ہوئے لکھا ہے — ہندوؤں کے مندروں میں مرد عورت کی محبت بالخصوص اس محبت کے جنسی پہلو کو بڑی اہمیت تفویض ہوئی اور آرت کے تینوں مکاتب میں انھیں کے نمونوں کی فراوانی ہے۔“

اب سوال یہ ہے کہ جو معاشرہ جنس کو اس کے فانی ترین روپ میں اپنی معبد گاہوں میں روحانی مقاصد کے لیے بھی استعمال کرتا ہو تو وہاں ادب میں عورت کی طرف سے اظہار عشق کیوں رد رکھا جائے۔ اس کے ساتھ ہی جب ہم کام سوتر، کام شاستر، بانگ رنگ ایسی مستند اور کلاسیک کا درجہ حاصل کر لینے والی بعض کتب کو دیکھتے ہیں تو اس تعجب میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے

گزشتہ لکھنؤ ۶۶ - سکھ ائمہ میں انتہائیوں ہوئی کہ امیر خسرو کی اس شہر غزل کو رہتی کا ادیس نمونہ قرار دے دیا گیا جس کا مطلع یہ ہے  
زحالی مسکین مکن تغافل دے نیناں بنائے تیاں  
کہ تابہ بھراں نہ دارم اے جان نہ لیہو کا ہے لگائے چھتیاں  
۹۷ اردو شاعری کا مزاج



کیوں کہ عورت کی طرف سے اظہار عشق، جذباتی طہارت کے باوجود بھی کسی حد تک غیر نفسیاتی اور حیاتیاتی اصولوں کے منافی معلوم ہوتا ہے اور اس تعجب میں مزید اضافہ اس وقت ہوتا ہے جب ہم ڈاکٹر موصوف کا یہ بیان پڑھتے ہیں کہ کہ "سنسکرت شاعری کے مطالعہ سے ایک واضح تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ اس میں مرد عام طور سے عاشق اور عورت "محبوبہ" ہے۔

آخر عورت محبوبہ سے محبوب کیسے بن گئی؟ —

میرے خیال میں اس کی ایک بڑی وجہ تو معاشرہ میں مردانہ برتری کے باعث مرد کو "دیوتا سمان" سمجھنے کا رجحان ہو سکتا ہے اور اس رجحان کا ماخذ ہندی اساطیر میں سے پاربتی اور شیو کی محبت میں بھی ڈھونڈا جاسکتا ہے۔ جہاں پاربتی شیو کے حصول کے لئے زمانہ بھر کے جتن کرتی ہے۔ علاوہ ازیں ہندی لوگ یا ادبی گیتوں میں رادھا اور کرشن کی محبت مرکزی نکتہ کی حیثیت رکھتی ہے ان کی جنسی محبت کو فلسفیانہ، متصوفانہ اور اساطیری معانی دینے کی کوششوں سے قطع نظر یہ امر بے حد اہمیت رکھتا ہے کہ اس معاشرہ نے ادب اور فنون لطیفہ کے دیگر شعبوں کے لئے دائمی وجدان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ میرا بائی کے بھگتی میں دو بے بھجنوں سے قطع نظر ہندی گیتوں میں جذبہ کارس اس سے ابھرتا ہے۔

دکنی شعراء کا ایران سے پس آنا ہی رشتہ تھا کہ وہ فارسی سے غزل کی صنف مستعار لے رہے تھے، ورنہ ان کی سوچ، جذبات اور ان کے اظہار کے انداز بھی پر ہندوستانی کی چھاپ ملتی ہے۔ یوں ایک غیر ملکی صنف سخن کو اپنانے کے باوجود بھی اپنی ہندی گیتوں کی روح کو برقرار رکھا۔ اسی لئے عورت کی زبان سے صحت مند نقطہ نظر کے تحت محبت کے اظہار سے ایک خاص طرح کی "کومتا" کا احساس ہوتا ہے۔ ان غزلوں کی تہ میں ایک مخصوص تمدن اور ادبی اقدار کا پیرا کردہ دچا ہوا جنسی شعور بھی ملتا ہے، اور کیونکہ یہ "سنسکری"، "مریضانہ لذتیت" اور دوسروں کی باہمی کڑھی میں اُبال لینے کی کج رویا نہ کوشش نہ کھتی اس لئے ان سے رم جھم رم جھم سا اثر ہوتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

مجھ تن نگر کوں قابو بر ہے نے آکیا ہے  
پھرتی ہوں یوں مسافر بن میں پتام بولو

اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا جی!  
مجھ بد نام کرتے ہو، نہیں میں جاؤں گی، چھوڑ دو

مجھ پکڑے ہے نی، چھوڑ داؤ، دیکھو ہانک ماروں گی!  
خدا کی سوں! میں کہتی ہوں، بڑی بی کو پکاروں گی! (ہاشمی)

میں کب تک جھڑتی، جلا کر دل کہیں کھڑتی  
کہ اب غم کے پہاڑوں پر بھلا سے سر بڑھتی ہوں! (خاکی)

گل ہو رنگلاب بہانے نہیں کچھ فرق ازل سے!  
یوں بیویوں سوں مل رہی ہوں الفت سے کہتے ہیں (شاہی)

دکنی دور میں کم و بیش یہی انداز کار فرما لیتا ہے لیکن جب دلی سلطنت میں دلی آئے تو اس دور کے مشہور صوفی شاہ سعد اللہ خاں گلشن نے انہیں نصیحت کی۔ شاہ زبان دکنی راگذاشتہ ریختہ را موافق اردوئے معلیٰ شاہ جہاں آباد موندوں بکند تا محب شہرت و دہلیج و مقبول خاطر طبعان عالی مزاج گردوئے اور جب اس نصیحت پر عمل پیرا ہو کر دلی سے ریختہ میں مقبول خاطر



طبعان عالی مزاج کے نقطہ نظر سے تبدیلیاں لکیں۔ تو ان میں سے جبری اور اہم تبدیلی عورت سے درجہء عاشق کا چین جانا تھا۔ اس کے نتائج بہت دور رس ثابت ہوئے اور نتیجہ میں اردو غزل ہر لحاظ سے فارسی کا چریہ ہی نہ بنی بلکہ عورت جب عنقا ہو گئی تو سبزہ خط کا راج ہو گیا۔ معاشرہ کے رجحان، پردہ کی پابندیوں اور نام نہاد صوفیوں کی ہربانیوں کے باعث دبستانِ دلی کے شعراء کی اکثریت ایک ہی شے کے پیچھے بھاگتی ملتی ہے۔ ہمیں غزلوں میں کسی نہ کسی صورت سے امر و پرستی مل جاتی ہے۔ عورت کو غزل میں لانے کا شہر الکندی شعراء کے سر بند تھا ہے۔ بلکہ ریختی سے پہلے ہی معاشرتی اثرات اور طوائفوں وغیرہ کی وجہ سے بعض شعراء کے ہاں لاشعوری طور سے ہی نسائی انداز کے حامل اشعار مل جاتے ہیں یا کہیں کوئی خاص محاورہ یا کوئی مخصوص زمانہ اصطلاحاً یا نہر ہدی گئی ہے۔ اسے زمانہ پن کے ابتدائی۔ مگر لاشعوری۔ نقوش سمجھنا چاہیے۔

آزاد نے "آب حیات" میں سوز کا ایک واقعہ لکھا ہے۔ ایک دن سودا کو میر سوز نے اپنا یہ مطلع سنایا۔

بہن نکسے ہے دل میرا پایا ہے گا ہے اے فلک بہر خدا آ ہے گا ہے

یہ سن کر مرزا سودا مہنس کر بولے۔ "میر صاحب! جبار سے ہاں پشور کی دُمنیاں آیا کرتی تھیں، یا تو جب یہ نفاذ سنا تھا اور یا آج سنا۔" اور یہ ہے بھی حقیقت۔ سوز کے کلام کی سادگی مانی ہوئی ہے اور ایسے محسوس ہوتا ہے گویا سامنے بیٹھے باتیں کر رہے ہوں سادگی کے لئے ہلکے پھلکے الفاظ استعمال کرتے وقت بعض ایسے الفاظ بھی آ جاتے ہوں گے جو بوج اور لہجہ کی گھلاوٹ کے باعث زمانہ گفتگو سے وابستہ سمجھے جاتے ہیں۔ شاید اسی لئے سکسینہ کو کہنا پڑا۔

"ان کے اشعار کی سادگی اور بے تکلفی سے معلوم ہوتا ہے کہ جو طرزِ ریختی کے نام سے بعد کو سعادت یار خاں رنگین نے ایجاد کیا اس کی ابتدا سوز ہی کے زمانہ میں ہو گئی تھی۔ یہی ان کے چند اشعار اور سنئے!۔

ایک آفت سے تو مر مر کے ہوا تھا جینا پڑ گئی اور یہ کیسی میرے اشد نئی!

تجھ پہ قربان مری جان دل و دین میرا ایک باری تو سن افسانہ رنگیں میرا

مجھ کو دھوکا دیا کہ شراب اے ان آنکھوں کا ہونے خانہ خراب

میر حسن کی "بدر منیر" میں بھی ہمیں زمانہ لہجہ میں اشعار مل جاتے ہیں لیکن یہ اشعار ریختی کے طور پر نہیں بلکہ کامیاب مکالموں کی خاطر لکھے گئے تھے۔ انھوں نے جب پنجویں، دہالیں اور برہمنوں کی گفتگو میں پیشہ وارانہ اصطلاحات اور ہندی الفاظ کے استعمال سے واقفیت کا رنگ بھرا تو پھر زمانہ کرداروں کی زبان کو وہ کیوں نہ خالص زمانہ بنانے کی کوشش کرتے۔ انھوں نے کوشش کی اور وہ اس میں بہت کامیاب رہے۔

بدر منیر بے نظیر سے یوں گویا ہوتی ہے۔

مرد تم بدی پردہ تم پر مرے بس اب تم دنیا مجھ سے بیٹھو پرے

میں اس طرح کامل لگاتی نہیں یہ شرکت تو ہندی کو بھاتی نہیں



ارے ہے کوئی یاں ذرا جایو مری عیش بائی کو رے آئیو!  
کسی نے کہا، دیکھیو اسے بٹوا کھڑا ہے کوئی صاف یہ مردوا

اسی نوع کی ادبی مثالوں، معاشرتی رجحانات اور تمدنی میلانات نے ریختی کے ظہور کے لئے ذہنی طور پر فضا ہموار کر دی تھی۔ گھٹاتلی کھڑی تھی۔ اب صرف بادش کے پہلے قطرے کی ضرورت تھی اور لکھنؤ میں یہ پہلا قطرہ رنگین بنے۔ ریختی کے دیوان "انگینہ" میں لکھتے ہیں۔

"بعد حمد رب العالمین اور نعت سید المرسلین خاک پائے شعر لے نکلتے چین سعادت یار فدا رنگین  
عرض کرتا ہے کہ پنج ایام جوانی کے یہ نامہ سیاہ اکثر گاہ بگاہ عرس شیطان کے عبارت جس سے تاش مہنی  
خانگیوں کی سے کرتا تھا۔ اور اس قوم کی ہر ایک فصیح پردھیان دھرتا تھا۔ ہر گاہ چند مدت جو اس  
وقع اوقات پر بسر ہوئی تو اس عاصی کو ان کی اصطلاح اور محاوروں سے بہت سی خبر ہوئی۔ پس واسطے  
اپنی اشخاص کے عام بلکہ خاص بولیوں کو ان کی زبان میں اس بے زبان ریچیدان نے موزوں کر کے مرتب کیا۔"

اس دعویٰ کی وجہ سے آزاد، نساخ اور دیگر حضرات نے رنگین ہی کو ریختی کا موجد قرار دیا ہے مگر یہ درست نہیں، کیونکہ  
سن کے دیوان سے ۲۹ برس پہلے ۱۲۲۰ھ میں ایک اور ریختی گو قیس حیدر آبادی کا دیوان ملتا ہے۔ قیس وزیر اعظم حیدر آباد  
کے صاحبین میں سے تھے۔ اس کا قومی امکان ہے کہ رنگین نے وہ دیوان ہی نہ دیکھا، بلکہ اس سے اثر بھی قبول کیا ہو گا۔ کیوں کہ  
دونوں کے ہاں ہم طرحی غزلیں بہت ہیں۔ گو قیس کے ہاں بھی مبتذل اور فحش اشعار مل جاتے ہیں۔ لیکن رنگین اور انشا  
رنگین اور انشا وغیرہ کے مقابلہ میں بہت کم ہیں۔ ان کی عورت کا بڑا مسئلہ بھی جنس ہی ہے لیکن وہ اتنی بے تاب اور  
بے باک نہیں جتنی کہ لکھنؤی شعرا کی عادت۔ ان کے چند اشعار درج ہیں:

جس نے ہر یا گایہ عالم تھا کہ اب اڑ جائے میں نے باجی سے وہ کل شرط میں ہاری انگیا  
کیا بنا لائی ہے منہارن مسانی چوڑیاں میں نہ پہنوں گی کبھی یہ آسمانی چوڑیاں  
اب کے رکھی ہوں دو گانہ وہ طرح دار اھیل نوجوان پتلی سی گوری سی وھواں دار اھیل

قیس کے علاوہ ایک اور ریختی گو مختصر کا بھی ذکر ملتا ہے۔ یہ میر کے آخری زمانے میں تھے اور بقول داتا تریہ کیفی  
آپنی ریختیوں کا جزدان بغل میں مار کر دئی سے لکھنؤ پہنچے تھے۔

ایسے معلوم ہوتا ہے کہ ابتداءً ثقہ حضرات نے اسے پسند نہ کیا ہو گا۔ کیونکہ انشا نے میر حسن اور رنگین پر بہت سخت  
الفاظ میں تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے۔ "..... اور سب سے زیادہ ایک اور سنے کہ سعادت یار ظہار سب کا بیٹا  
انوری ریختہ اپنے کو جانتا ہے رنگین تخلص ہے، ایک قصہ کہا ہے، اس شہزی کا نام "دل پذیر" رکھا ہے، رندیوں کی بولی  
اس میں بانڈھی ہے، میر حسن پند ہر کھایا ہے، ہر چند اس مرحوم کو کبھی کبھی شعور نہ تھا۔ بدرمیر کی شہزی نہیں کہی گویا ساندھے کا تیل  
چھتے ہیں۔ بھلا اس کو شعر کیونکر کہے! سارے لوگ دئی کے، لکھنؤ کے، رندی سے لے کر مردانگ پڑھتے ہیں۔

چلی داں سے دامن اٹھاتی ہوئی کڑے سے کڑے کو بجاتی ہوئی

لے انگینہ نام بھی خوب ہے، میرے خیال میں "ریختہ" کو ملا کر بنا یا گیا ہے یا پھر انگینہ سے "انگینہ" بنا لیا۔ ہر دو صورتوں میں جذباتی بلکہ جنسی  
اشعال و مہم غرض نمایاں ہوتا ہے۔ لے آب حیات لے لے منشآت لے



سماج بچارے رنگیں نے بھی اسی طور پر قصہ کہا ہے، کوئی پوچھے کہ تیرا باپ رسالدار مسلم، لیکن بچارا برہمنی بھلے کا ہلانے والا۔ تیغے کا چلا نے والا تھا۔ تو ایسا قابل کہاں سے ہوا۔ اور شہدائے مزاج میں رنڈی بازی سے اگیا۔ تو ریختہ کے تئیں چھوڑ کر ایک ریختی ریکارڈ کی ہے۔ اس واسطے کہ بھلے کو میوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر شفاق ہوں، دوران کے ساتھ اپنا منہ کالا کرے۔ بھلا کلام کہلے ہے۔

ذرا گھر کو رنگیں کے تحقیق کر لو یہاں سے ہے کہ پیسے ڈولی کہا رو  
مرد جو کہ کہتا ہے ۔

کہیں ایسا نہ ہو کم بخت میں مارا جاؤں

اور ایک کتاب بنائی ہے اس میں رنڈیوں کی بولی لکھی ہے۔

لیکن یہ مخالفت عارضی تھی۔ کیونکہ انشا ایسے مزاج کا شاعر بھلا کہ تک رویش زنانہ سے علیحدہ رہ کر اپنی عوامی مقبولیت میں کمی کا خدشہ مول لیتا۔ چنانچہ اس نے بھی عصری تقاضوں کے آگے سر تسلیم خم کرتے ہوئے ریختی گوئی شروع کر دی۔ ویسے بھی اس نے کمال فن کے انظار کو عجیب عجیب چیزیں لکھی ہیں چنانچہ بے نقط عبارت، ٹھیکہ ہندی میں رانی کیتکی کی کہانی اور قصیدہ میں مختلف بولیوں کی پیوند کاری محض چند مثالیں ہیں، پھر بھلا اس کی ذہانت ریختی سے کیسے نفور ہوتی۔

انشا اور رنگیں کی کوششوں اور وہ بار کی سرپرستی نے جلد ہی ریختی کو بہت زیادہ مقبول بنا دیا اور شوقیہ کہنے والوں کے ساتھ ساتھ مستقل ریختی گو شعراء کی بھی کمی نہ رہی اور یہ رجحان اپنی انتہائی صورت اس وقت اختیار کر گیا جب زنانہ تخلصوں کے ساتھ ساتھ بعض حضرات نے زنانہ لباس پہن کر اور پالکیوں میں بیٹھ کر مشاعرہ ہی میں انانہ شروع کیا بلکہ زنانہ آواز و انداز سے کلام بھی سنانا شروع کیا۔ گو اس معاملہ میں جان صاحب کی بہت شہرت ہوئی لیکن وہ خود اس فن میں عبداللہ خاں محشر (ریختی میں خانم جان) کو زیادہ بہتر سمجھتے تھے۔

۱۔ مولوی سید محمد مبین نقوی، تاریخ ریختی۔

## ہندی شاعری نمبر

نگار پاکستان کا خصوصی شمارہ

جس میں ہندی شاعری کی مکمل تاریخ اور اس کے تمام ادوار کا بیسٹ تذکرہ موجود ہے۔ اس میں تمام ہندی شعراء کے کلام کا انتخاب ترجمے کے ساتھ درج ہے۔ ساتھ ہی ہندی کے تمام اصناف شعری ان کے موضوعات اور مباحث اور ساتھ ہی ادو شاعری سے تقابل و تبصرہ پر سیر حاصل مقالات ہیں۔ ہندی کی اصل قدر و قیمت معلوم کرنی ہو تو اردو میں صرف یہی ایک مجموعہ ہے۔

شائقین ادب کے لئے یہ خاص نمبر ادب ضروری ہے۔ قیمت: ۴ روپے

نگار پاکستان - ۶۶ - گارڈ مارکیٹ - کراچی ۷۵



# لکھنؤ اور دہلی اسکول کے ریختی گوشوارہ

(سید تمکین کاظمی)

ریختی کا رواج کب سے شروع ہوا۔ یار ریختی کب ایجاد ہوئی۔ اس باب میں ہماری تحقیق ہے کہ سب سے پہلے ریختی سید شاہ ہاشم کے مرید سید میراں ہاشمی نے لکھی، حضرت ہاشمی بیجاپور کے رہنے والے اور علی عادل شاہ بادشاہ بیجاپور کے درباری شاعر تھے جن کی شہرہ یوسف زلیخا بہت مشہور ہے۔ ہاشمی نے ۱۶۹۷ء میں انتقال کیا۔ ان کی ریختی کا نمونہ یہ ہے:-

اوجھن گول کندہ ی میں گئی ہو یاد میں باتاں  
ہمیں تم مل کے بیٹھے تھے سکھی جسدن دلائے میں

مجھے پکڑے ہیں کی چھڑو اور دو یکھو ہانک مارو گی  
خدا کی سوں میں کہتی ہوں بڑی بو کو پکارو گی

بجن آویں تو پرے کے نکل کر بہار بیٹھوں گی  
بہانا کر کے موتیاں کا پروتی ہار بیٹھوں گی

رضا گر مجھ کو دیتے ہو کردوں گی گھر میں جادارد  
اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا جی،  
اگر مجھ ہووے گی فرصت صبح پھر آؤں گی چھوڑو  
مجھے بدنام کرتے ہو کہیں میں جادوں گی چھوڑو

دوسری ریختی گو دکن کے سید محمد قادری خاکی تھے جو دہلی کے معاصر اور دکن کے مشاہیر پیران طریقت سے تھے۔ آپ کا دیوان ۱۸۱۵ء کا لکھا ہوا بعض کتب خانوں میں محفوظ ہے۔ آپ بھی ہاشمی کی طرح تصوف آمیز ریختی کہا کرتے تھے۔ مثلاً:

کر پیو پیر میں ظاہر یو سب مل سات سگیاں  
یوں جاری عین ممکن ہو ملی جب دیکھ بالا سوں  
رہوں میں کب تلک جہرتی جلا کر دل کیتیں کرتی  
دوسوں مشاہزادہ کی ترقی پاکے اے خساکی  
اپنی کے ساتھ ادرا یک دکنی شاعر رحیم کے بھی چند شعر ملتے ہیں:-  
جنم سب بحر میں غم کے تیرے بن لت یو کہوتی ہوں  
بہی سوں برو کی تب میں نکل پیو سات سوتی ہوں  
کہ اب غم کے پہاڑوں پر بہلا ہے سر پروتی ہوں  
کبھی دھرت کے دریا میں میرا میں پن ڈبو تی ہوں

ار ی نادان تیں اپنے سجن کو کیوں روکھایا ہے  
بہت پختلے گی میری نصیحت مان کہتی ہوں  
تسے سوں ہو نیگا تھ ہر باں او پر نہ روکھے گھا  
روکھا کر پیو کو جگ میں کسی نے ذوق پایا ہے  
سکھی کورات سوبی ہے پیکے کو جہ بھایا ہے  
روکھلے کو منک بن بچے کیسے سلایا ہے



یہ ریختی گو سلسلہ سے لے کر سلسلہ تک گزرے ہیں اور غالباً یہ ریختی کا پہلا دور ہے۔ کیونکہ اس زمانے میں سوائے دکن کے اور کسی جگہ اس کا وجود نہیں پایا جاتا تھا۔ سلسلہ کے بعد نواب بدر الدین خاں بہادر امیر جنگ امیر الدولہ لائق نے ریختی کہی ہے جو نواب سکندہ جاہ بہادر کے داروغہ جواہر خانہ تھے۔

باس میرے تو کسی ڈھب سے لاری دوا  
میں بلائیں تیری لیتی ہوں اری جاری دوا  
اس سے مانگی ہے پر تو دو تہتر ماروں  
یا کوئی اور ہو تہرہ سیر تو بتلاری دوا  
کیا کہا کس نے کہا ترے سے لائق شب کو  
تجھ کو لو ہو کی قسم کہہ دے نہ شرمار ی دوا

ان کے بعد محمد صدیق قیس کا دور آتا ہے جس نے مستقل طور پر ریختی کا دیوان مرتب کیا۔

قیس حیدر آباد کے مشہور شاعر اور شیر محمد خاں ایمان کے بھائی تھے۔ اور بہار اچہ چند دعل اور شمس الامراء امیر کبیر کے مصاحب سلسلہ میں اپنے انتقال کیا۔ اور چونکہ یہ زمانہ سعادت یا رخاں رنگین کا ہے اس لئے بعض لوگوں کو یہ دھوکا ہوا کہ قیس نے رنگین کے دیوان کا جواب کہا ہے یا رنگین کی ریختیوں کو دیکھ کر خود ریختی کہی ہے مگر قسین قیاس یہ نہیں ہے۔ کیونکہ رنگین کی ریختی کا دیوان جو انڈیا آفس کے کتب خانہ میں محفوظ ہے اس کا تصنیف سلسلہ ہے اور قیس نے سلسلہ میں انتقال کیا ہے۔ اس طرح قیس کا انتقال رنگین کے دیوان ریختی کی ترتیب سے انیس سال قبل ہو چکا تھا۔ ظاہر ہے کہ مرتبے دس بارہ سال پہلے ہی سے قیس نے ریختی کہی ہوگی اس طرح رنگین کے کلام کا قیس کے پیش نظر رہنا تقریباً ناممکن ہے۔

قیس نے اپنے دیوان ریختی پر یہ عبارت لکھی ہے :-

”منتخب دیوان ریختی قیس محاورہ بیگمات شوخ محل بادشاہی شاہجہاں آباد“

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ قیس نے بیگمات دہلی کی زبان سے متاثر ہو کر انھیں کی زبان میں شعر کہے ہیں اور اس لئے ان کا شمار دہلی اسکول کے ریختی گو شعراء میں ہونا چاہیئے۔

قیس نے عملاً انھیں ردیفوں میں غزلیں کہی ہیں جو رنگین کی ریختیوں کی ہیں۔ نوٹ کے طور پر قیس کے چند شعر نقل کو جاتے ہیں۔  
تو نے چڑیا کا وہ بنائی ہے کہ بس بول اٹھے! تیرے ہاتھوں کے میں قربان گئی منگلانی!

○ ٹھیک ہیں منڈھے تو اس کرتی کے لیکن اتنا تنگ ہوتا ہے گلے میں سے گریباں دوا!

○ چنپاڑ کا تھا جس کے گریبان کے اوپر کرتی وہ مری کیا ہوئی پستائی جمیلا!

○ لاڈ بازار کو جاتی ہے تو صدقے تیرے بھول مت یاد سے امیری ذری آتا!

○ جس کی چڑیا کا وہ عالم تھا کہ اب اڑ جائے میں نے باجی سے جو کل شرط میں ہاری انگلیا

○ کیا بنالائی ہے سہیادان مانی چڑیاں میں نہ پہنوں گی کبھی یہ آسمانی چڑیاں



اپنے رکھی ہوں دو گانا وہ طرصار اھیل  
نہاں پٹی سی گدی سی دھواں دھارا اھیل  
قیس کے معاہدہ میں اور کوئی ریختی کا شاعر دکن میں نہیں ملتا۔ البتہ ۱۸۵۷ء کے ایک ریختی گوشتار نے غلاب چند بہتدم کا  
کلام مولوی سردار علی صاحب نے اس مرحلت فرمایا ہے مگر بہتدم چونکہ رنگین اور انشا کے بعد کے ہیں اس لئے ان کا ذکر رنگین اور انشا  
کے بعد ہی کیا جانا مناسب ہے:

انشاء اللہ خاں جو ریخت کے مشہور شاعر ہیں۔ ریختی کے بھی بڑے اچھے شاعر تھے۔ مرشد آباد میں پیدا ہوئے اور دہلی علمی  
مستند کی تکمیل کی۔ اور دہلی جا کر شاہ عالم کے دربار میں منسلک ہو گئے مگر چند ہی روز بعد دہلی سے جی بھر گیا تو لکھنؤ پہنچے اور مرزا سیلا  
شکوہ کے دربار سے تعلق پیدا کر لیا۔ اس کے بعد نواب سادات علی خاں کے مصاحب ہو گئے۔ ۱۸۵۷ء میں نواب سے رُوٹھ کر خانہ  
نشین ہو گئے اور نہایت ہی پریشان حالی اور تکلیف سے زندگی بسر کر کے ۱۸۵۷ء میں انتقال کیا۔ رنگین کی تنبیہ میں ریختی بھی کہنی  
شروع کی۔ اور ایک دیوان مرتب کر لیا۔ چونکہ انشا نے دہلی میں زیادہ دن گزاریے تھے اور ان کے ریخت کے کلام میں دہلی اسکول کا  
رنگ ہے اس لئے ان کا ریختی کلام بھی دہلی ہی کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے چند شعر دیوان سے نقل کئے جاتے ہیں:-  
ہاتھوں سے ہیں تو تیرے کم نخت عاجز آئی جو کام ہو نگوڑا تیرا سو ہلہلی کا!

بندی کی دشمنی میں ناخج جو ہوں الہی لگ جلے ان کے منہ پر از غیب کا تھپڑا

چوٹی تیری سانپ کی ہے لہر دو گانا! کھاتی ہوں تیرے واسطے میں زہر دو گانا!

تھام تھام اپنے کور کھتی ہوں بہت سالیکن کیا کہوں تھم نہیں سکتا مرا اندر والا

پوتوں پھلنا تھے اور دودھ نہانا ہو نصیب بیاہ ہو سونے کے سہرے سے تیری عمر دلا!

اری بی ایک ہی عیار ہو تم! ناک چوٹی میں گرفتار ہو تم!

کچھ نہیں معلوم پوچھو کوٹا میلا ہے آج جاتیاں ہیں جو کھچا کھچ ڈولیوں پر ڈولیاں

میں تے صلیتے نہ رکھائے میری پیاری روزہ بندی رکھ لے گی ترے بدلے ہزاری روزہ

جو ہم کو چلے خدا اس کا نت بھلا کرے دودھوں نہائے اور دہ پوتوں بھلا کرے

رات بھرا پنا ترستا ہی راجی باجی! اب تو زبوت بھی اکھڑا جی باجی باجی!



میں پھانسی کے کل رات جو دیوار نہ جاتی نہ گنڈی نہ ہلاتی۔ جا کر نہ جگاتی

نہیں اس کو نہ آتی — جو بن کی وہ ماتی — تیوری نہ ہلاتی  
اور چٹکیوں میرے تئیں صبح اڑاتی — ہاتھوں پہ پھیلاتی — گاتی نہ بجاتی

کھانے کو نہ کھاتی — پھر تو نہ ہلاتی — سو سو ہلے گاتی

مسادت یا رختاں رنگین مرزا اظہار پ بیگ خاں توراتی کہے بیٹھے تھے۔ سر ہند میں پیدا ہوئے۔ دلی میں نشوونما پائی۔ سپاہیانہ فزوں کے باہر تھے۔ تمام عمر شہزادوں کی مصاحبت میں بسر ہوئی۔ ۱۹۱۷ء میں انسی برس کی گرفتاری پائی۔ خود اپنے دیوان ریختی کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ عرسوں اور خانگیوں کی تماشائی کی وجہ سے ریختی کوئی کاشوق ہوا۔ ایک پور دیوان ریختی کا موجود ہے اس کے علاوہ چونتیس جلدوں میں ان کی مختلف تصانیف کی انڈیا آفس کے کتب خانے میں محفوظ ہیں۔ چونکہ دلی میں پرورش پائی تھی اور زبان پر دلی کے محاورات چڑھے ہوئے تھے اس لئے ریختی میں بھی دلی ہی کی بیگماتی زبان سہماں کی ہے۔ اس طرح یہ بھی دلی اسکول ہی کے ریختی گوشترا ہیں۔ نوٹ: کے طور پر چند شعر نقل کئے جاتے ہیں۔

چلو چل کر قطب صاحب میں چھو لے ڈال کر جھولیں  
دنگا مینہ برستا ہے ہسینہ ہے یہ سوان کا

کلی جو منلائی نے سی سے کے مر ڈی انگیا  
ہو گئی تنگ پکھاؤں سے نگوری انگیا

کوئی پیس کر خوب سی لال — مچیں!  
ترے دونوں دیدوں میں بھر جائے آؤں

تھے سے کلیجہ کو کیا اس کے ہوا لوگو؟  
کچھ ان دنوں رہتی ہے دلگیر میری چھو چھو!

رائے چند گلاب بہم امیر کبیر الامرا بہادر کے ترسل تھے۔ شہزادہ میں ان کی رختیاں نواب شمس الامراء بہادر کے مطلع میں شائع ہوئی ہیں۔ حالات معلوم نہ ہو سکے۔ مگر کلام سے پتہ چلتا ہے کہ بہنہ مشق شاعر تھے اور دلی اسکول کا قیام کرتے تھے۔ نمونہ چند شعر نقل کئے جاتے ہیں۔

لے دوا چھوڑ گیا کب سے وہ لشکر والا  
چاہتا ہوں گا کیا کیا میرا اندر والا!  
کیا یونہی اپنی جوانی وہ کر رہے برباد  
جس کا ریس چلا جائے کوئی گھر والا!  
چھپ چھپ کے تو کسی دھبے بلالے گھر میں  
نکھانا نکا سا گھر ہے جو وہ بھر والا!

جس کی چمک کے لئے ہر دہر ماند ہوں  
ایسی کوئی منگا دو جھلا جھل کی اور حنی  
بھلی سی اک چمک گئی لے بہم ابر سے  
خلوت میں رات ان کی یہ کچھ جھلکی اور حنی

سید امام علی بلگرامی انشا کے ہمرا ایک اور بزرگ تھے۔ یہ بھی ریختی اور ہزل کہا کرتے تھے۔ صاحبقران تخلص تھا۔



آج کل میں لکھنؤ جا کر آصف الدولہ کے ملازم ہو گئے تھے۔

اب تک ہم نے جن ریختی گزشتہ کا کام پیش کیا ہے وہ دلی اسکول کے تھے۔ صاحبقران پہلے ریختی گو شاعر ہیں جو لکھنؤ اسکول سے متعلق ہیں۔ قصہ بلگرام کی زبان پر لکھنؤ ہی کا اثر ہے۔ پھر آصف الدولہ کی ملازمت اور لکھنؤ کے قیام نے صاحبقران کی زبان کو لکھنؤ کے رنگ میں رنگ دیا تھا۔ اس طرح دلی اسکول کا پہلا ریختی گو شاعر (دکنی زبان کے ریختی کہنے والوں کو چھوڑ کر) قیس حیدر آبادی ہے۔ اور لکھنؤ اسکول کا پہلا ریختی گو صاحبقران! چند شعر نمونہ نقل کئے جاتے ہیں:

کانوں کی اپنی بالی او میری بھولی بھالی!

باریک سادو پوشہ لازم ہے گرمیوں میں

جو دیکھتا ہے سر کو پتھر پر مارتا ہے

اس دور میں دو ایک ریختی گو دلی اسکول کے بھی نظر آتے ہیں جن میں سے مرزا علی بیگ نانہا بہن زیادہ مشہور ہیں یہ لکھنؤ

اسکول کے سب سے بڑے ریختی گو جان صاحب کے معاصر تھے۔ شاخ کا خیال ہے کہ جان صاحب سے ابھی ریختی کہتے تھے۔ ذوق سے تلمذ

تھا۔ شاخ میں زندہ تھے۔ دیوان نہیں ملتا۔ مگر چند متفرق شعر ملتے ہیں جن میں سے چند نقل کئے جاتے ہیں۔ ذوق کی وفات پر ریختی

میں ایک قطعہ کہا ہے جو اپنی نوعیت کی پہلی چیز ہے۔

نہیں نارائیں رنج کرتی کسی کا

بلا سے رکھوں شاد دل کو تو اپنے

خضم جو مٹا نوٹہ یوں کو رو لایا

و نہ لیکن مجھے کا باتوں سے ہے الفت

لکھی اس کی تیا سچ اور یہ ہوا غم

گیا جب سے یار اور مست رہے کھوئی

اگر میں نے کہنے کی عزت ڈبوئی

کہ اس پر دے میں نام رکھے نہ کوئی

غم ذوق میں رات بھر میں نہ سوئی

میاں ذوق کو میں ہوا اپنا روئی

یہ تمہارے آگیا کیا دھیان میں!

نارائیں اتنا بھی ہر جانی پسنا

سونا کبھی شوہر کو میسر نہیں ہوتا

کیا جلیے کیا کبیوں میں سہلہ گھلے

ہوئی عشاق میں مشہور یوسف سا جواں تاکا

ہم سائی آئی تھی میرے گھر میں بنی ٹھنی

عورت! انھیں باتوں سے یرا گھر نہیں ہوتا!

گھر دیوں سے خوش کوئی مٹا ہر نہیں ہوتا!

ہوا ہم عورتوں میں لبتا بڑا دیدہ زلیخا کا

ان کو تو دیکھو رات اسی پر پھسل پڑے

قدسی کی غزل پر سیکڑوں شوار نے غم کہا ہے مگر یاد جو در ریختی میں مصرع لکھنے کے ناز نہیں ہے اس غم سے

مصرع بہم پہ پہنچائے ہیں کہ جواب نہیں۔



لونڈی سو جان سو قربان گئی بخت پر بنی  
تو ہے بندی کا دسید دم حاجت طلبی  
اپنی محشر میں بجھا دی جو مری بت شکنہ لبی  
مرحباسید کی مدنی العسری  
دل و جان بادی فدایت چہ عجب خوش لقی  
غور میں جمع تھیں یک جا پس اے شاہ ام  
دھنک یوسف وہ لگیں گئے زلیخا سو بہم  
من بیدل بحال تو عجب حیدر ام  
اللہ اللہ چہ جمال است بدیں بوالعجبی  
درد عصیاں سے جو تھی نازیں کو بے تابانی  
دیکھا اس دیکھا کا عالم تو اسے کچھ نہ بنی  
آمدہ سوئے تو تدرسی پئے درماں طلبی

میر بہار جان علی شاہ صاحب فرخ آباد میں پیدا ہوئے۔ لکھنؤ میں پرورش پائی۔ آخر عمر میں رام پور جا رہے، ۱۳۹۷ھ میں پیدا ہوئے اور ۱۳۹۷ھ میں انتقال کیا۔ نواب عاشور علی شاہ سے تلمذ کیا۔ جان صاحب کو ریختی کا شاہراہ اعظم کہا جاسکتا ہے کیونکہ انہوں نے ریختی کو بڑی ترقی دی اور نہایت عمدہ ریختیاں کہیں۔ چونکہ لکھنؤ میں پرورش پائی تھی اور عمر کا بڑا حصہ لکھنؤ میں گزارا اور قیام لکھنؤ ہی کے زمانے میں ریختی کہنی شروع کی۔ اس لئے لکھنؤ ہی کے رنگ میں ڈوب گئے۔ نو نسا چند شعر نقل کئے جاتے ہیں:-

پایہ باری جب میں رودی پا رخ دریا بہند گئے  
میری آنکھوں نے برا بہ بناب سے دعویٰ کیا

چوری ہوئی پتا نہیں ملتا ہر مال کا  
گھر گھر گلا کروں گی اجی کو تو ال کا

ہمسائی میرے سر کی قسم آیتو ضرور  
کوئٹہ کروں گی حمد کو سید جلال کا

پھبتی کہوں چراغ غبے کی ہے جمونجہ میں  
مصرم کی جب کٹوری میں جگنو نظر پڑا

پڑھائی کیوں زلیخا مولوی صاحب نے یوسف کو  
کیا خانہ خراب اس کو دکھایا کو چہ اُلفت کا

کھلتی ہے جی بھی ٹھکر میں کھلنے کی حقیقت  
سر پر جو کوئی چاہنے والا نہیں رہتا

خدا دکھائے نہ پڑد کی آبرخ کا صدمہ  
یہ وہ جلا پایا ہے ہرگز سہا نہیں جاتا

ذکر رات کو کس گہی سر میں تو اپنے  
زناشی! بہت دل پریشان ہوگا



ہو خیر دہن دھسا کی ماکھتا مرا ٹھنکا

اچھا نہیں بی ٹوٹنا مہرے کی لڑی کا

تیسرے دن نہیں جلتے ہیں کسی کے گھرے

اور ردہ جاد بوا آج کا دن آج کی راست

ادھر آئی بوا ادھر بھاگی

ہے جوانی ابھی خواب کے مانند

میری مامنے نکالی ہے نئی مجھ سے چھیڑ

بھیجتی ہوں کہیں جاتی ہے یہ مردار کہیں

اس دور میں بہت سے ریختی گو گڈے ہیں مگر کسی نے جان صاحب کی طرح فقط ریختی کو اپنے لئے مخصوص نہیں کیا بلکہ ریختی کے ساتھ ایک اردہ غزل ریختی کی بھی کہہ لیا کرتے تھے۔ اس لئے اس عہد میں سوائے نازتین، صاحبقران، اور جان صاحب کے کوئی دوسرا مستقل ریختی گو کہلانے کا مستحق نہیں۔

چونکہ زمانہ بہت کچھ بدل گیا تھا اور ہمیشہ تنعم جو ریختی گوئی کا سبب تھا، باقی نہیں رہا تھا۔ اور تہذیبی نقطہ نگاہ سے بھی ریختی بڑی سمجھی جانے لگی۔ اس لئے بہت کم لوگوں نے اس طرف توجہ کی۔

نازتین پر دہلی والوں کی ریختی گوئی کا خاتمہ ہو گیا۔ دہلی اسکول میں ریختی نے کچھ زیادہ ترقی نہیں کی۔ قیس، انشا، رنگین، بہار اور نازتین کے علاوہ بہت کم شاعر ریختی گو دہلی اسکول میں نظر آتے ہیں لیکن لکھنؤ میں ریختی گو زیادہ پیدا ہوئے۔

آخر پیا یعنی جان عالم کے زمانے میں آغا جوش شرف، اب گلشن الدولہ وغیرہ بہت سے ریختی گو پیدا ہو گئے تھے۔ مگر افسوس ہے کہ ان کا کلام ہمیں نہیں ملا۔ عابد مرزا صاحب بیگم اُسی اُجرے دربار کی یادگار ہیں۔ شاہد میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ چونکہ ان کے والد حسین مرزا آخر پیلے کے محلات میں کتاب خوانی پر مامور تھے اس لئے انھیں اپنے ساتھ کلکتہ لے گئے۔ شاہزادہ سے ریختی کہنی شروع کی۔ جب میا برج مٹی میں بل گیا تو بیگم بھی عظیم آباد چلے گئے۔ وہاں سے بھوپال اور پھر حیدر آباد آئے اور یہیں رہ پڑے۔ اعلیٰ حضرت غفران مکان نواب محبوب علی خاں بہادر نے بیگم کی ریختیوں کو بہت پسند فرمایا اور اپنی فیاضی سے سر فراز فرماتے رہے۔

ہر ایک سنسی سر مہاراجہ گلشن پرست و پیشکار و صدر اعظم باب حکومت نہایت اچھے ادیب اور شاعر ہونے کے علاوہ فیاض اور قد دان امیر ہیں۔ آپ نے بیگم کو اپنے یہاں رکھ لیا اور بیگم بھی اس طرح بیٹھ گئے کہ کسی اور کا نام تک نہ لیا۔ اب تو سر مہاراجہ بہادر ہی کی محفلوں کی شمع بنے ہوئے ہیں۔ لکھنؤ اسکول کے آخری ریختی گو ہیں۔ چند شرمزوستا نقل کئے جلتے ہیں:

بل ہے تیوری پر تو بندی کو اس کا غنم نہیں

مردوئے تلوار کا کس بل نہیں دم خم نہیں

وہ ہے چشتیسی اگر میں بھی کچھ اس سے کم نہیں

سوت بازی مجھ سے لے جلتے خدا کی شان ہے

اسے چھو کر ہی اس دقت تراد حیان کہہ رہا تھا

کرتی تھی ادھر کام ادھر دیکھ رہی تھی

بات تو ان کی رہا، جلتے گی

جان اگر ہے جانے والی، جلتے گی



کھال جائے گی یہ جب ہوگی جواں ! چھو کر ی مجھ سے نہ پانی جائے گی !

کہاں تھی رات کو چند دن اس گھر میں ○ ترا عاشق تھے دونوں جگہ جا کر پکار آیا

چمن سے دھڑلایا بس ہوں کیا میں کیا زبان میری ○ کلیجہ تمام لوبی پھر سنو تم داستان میری  
گرے بکلی الہی ایسے سائے کا پر لے لی ! کھائی میں مئے ذوق رکھیں بالیاں میری

موجودہ زمانے کے ایک اور ریختی گو شاعر حسین خاں صاحب شیدا الہ آبادی ہیں۔ آپ ادب و ادب خاں و آئینہ مصنف پتھر قلم و مینا ہار کے پر وے اور حسن عسکری، مصنف کرشمہ سخن کے فرزند ہیں۔ ۱۹۳۸ء میں دریا بادی میں پیدا ہوئے۔ امین الدین قیصر کے جو بیگ واسطہ خواجہ آتش کے شاگرد تھے۔ یہ بھی شاگرد ہو گئے۔ چونکہ استاد لکھنؤ اسکول کے تھے اور خود بھی لکھنؤی ماحول میں پرورش پائی تھی اس لئے لکھنؤ اسکول کے ریختی گو ہو کر رہ گئے۔ اپنا ایک ریختی دیوان ۱۹۳۳ء تک کے کلام کا مجموعہ آرسی کے نام سے شائع کیا ہے۔ جس میں غزل کے علاوہ قصیدے اور سلام بھی ہیں۔ زبان میں بیگم جیا چو پچلا نہیں مگر پھر بھی شعرا چھ کہتے ہیں اور آپ کی ریختیوں میں جدید رنگ بھلکتا ہے۔ نمونہ تا چند شعر نقل کئے جاتے ہیں:-

آؤ آؤ گھر مٹا رہا ہے مگر یہ جان — و مرد و امیری طرف سے بدگماں ہو جائے گا  
بال بل اپنا خدا کے سامنے ہو گا گواہ رویاں رویا جسم کا میٹھی زبیاں ہو جائے گا

ریل لے بھاگی میاں کو اور سیوی پھٹ گئیں ○ یہ سوچنا ابرا لکھنؤ دلی میں استرہ گیا

الہی خون تھکے سوت کو ہر عارضہ سہل کا ○ اٹھا کر لے گئی جھاڑ پھری بٹھری سہل کا

بیگم اور شیدا دونوں لکھنؤ اسکول کے ریختی گو شعراء ہیں۔ ان کے علاوہ چند اور شاعر بھی لکھنؤ اسکول کے ایسے ملتے ہیں جو کبھی کبھی ریختی کہہ لیتے ہیں چنانچہ مینا خاں کے ایک عنقا بیگم بھی ہیں جن کا نام محسن خاں ہے۔ خان پور ایسٹ ریاست بھارت پور پنجاب کے متوطن ہیں۔ وہ اب کھنٹ کو میں رہتے ہیں۔ ایک دیوان ریختی کا چھپوا چکے ہیں جس میں اپنے آپ کو جان صاحب سے بڑھا ہوا ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے مگر جان صاحب تو بڑی چیز ہیں۔ ان کی ریختیاں بیگم اور شیدا کے کلام کی فکر کی بھی نہیں۔ چونکہ پنجاب کے رہنے والے ہیں۔ اور یورپ کی ملازمت کی وجہ سے مختلف دیہات اور غیر نصیب مقامات پر رہنے کا اتفاق ہوا ہے۔ اس لئے بعض نغمہ تو بالکل گنواروں کی سی بولی بول جاتے ہیں۔ چند شعر نمونہ نقل کئے جاتے ہیں:-

حب بلا میں پھنسی ہوں گویاں میں اس نگوڑے سے دل لگا کر ○ یہ دونوں پھوٹیں جرات سوتی ہوں میں پلک سے پلک لگا کر  
ما کی شریفی زبان میں ہے ستم کا جادو بیان میں ہے ○ وہ موہنی آن بان میں ہے کہ — مار ڈالا — لہا — لہا کر  
ملے ہیں ایام حیدری کے پڑے گھر میں وہ شیخ جی کے ○ جلد میں گئے ہم چہرا غم کی ضرورت میں آج جا کر  
ایہ بیگم ہے لکھنؤ کی بڑی ہے دھرم اس کی گفتگو کی ○ نہ آجوا نکھ اس سے وہ بدد کی تو اس سے مارا جلا کر



بواصر ہے نہ قرار ہے ہوا و دم تو بجا رہے  
مجھے کیا کسی کے سنگھار سے نہیں بریں پائو یا رہے

شب بھر شعلہ ناز ہے مرا بھن رہا دل زار ہے  
مجھے کیا چمن کی بہار سے مجھے کیا گلوں کے بھار سے



متذکرہ بالا ریختی گو شعراء کے کلام اور حالات سے ایک سطحی اندازہ ہو جائے گا کہ ریختی نے تدریجی طور پر کیا ترقی کی۔ **۱۹۱۹ء** میں ایسے شعراء نظر آتے ہیں جنہوں نے زبانی بولی کو نظم ضرور کیا مگر یہ یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ انہوں نے ریختی سے ہٹ کر کسی علیحدہ صنف شاعری میں طبع آزمائی کی ہے یا ہندی شاعری کے تنوع میں عورت کی زبان سے اظہار جذبات کیا ہے۔ بہر حال یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اردو یا دکنی زبان میں عورتوں کے جذبات کو نظم کرنے کی کوشش ہاشمی، خاکی، اشرف اور رحیم نے کی۔ البتہ **۱۹۲۹ء** کے اوائل میں نواب بدر الدین خاں بہادر امیر الدولہ لائیک نے بیگماتی زبان میں ریختی کہنی شروع کی۔ ان کی زبان پر دلی کی بیگماتی اردو کا خاصا اثر تھا۔ ان کے بعد محمد صدیق قیس نے اپنا ریختی کا دیوان مکمل کیا جو بیگماتی زبان کا خاصا ذخیرہ مہیا کرتا ہے۔ ان کی زبان نہایت صاف اور شیریں ہے۔ ان کے بعد رنگین اور انشا نے ریختیاں کہیں جو اس عہد کی زبان کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ تاہم ان ریختیوں میں کیسا ہے اس کا مرزا قادر بخش صاحب نے تذکرہ گلستان سخن میں اس طرح بیان کیا ہے:-

”صرف عورتوں کی گفتگو اور ان معاملوں کے سوا کہ مرتبہ شناسان سخن کے نزدیک فضول اور نازک و ماعوں کے آگے نامعقول ہیں اور کچھ نہیں اور نامعقولیت سے مراد ہے کہ کلام فحش آمیز یا کلمات شہوت انگیز سے زبان تسلیم کو آلودہ کیا ہے۔ یہ تو اس نظم کے گوش و گردن کا پیرا ہے بلکہ اس طرز کا غیر مایہ ہے۔ مراد اس سے یہ ہے کہ وہ باتیں جو عورتوں کو آشنا خانہ داری میں پیش آتی رہتی ہیں مثلاً کسی بہن بہنلی کے گھر بہانہ جانا، یا کسی بھائی بند کا اپنے گھر بلانا، خصم سے توڑ چھلے کے گھر دلنے کی کمت اور کھڑی رنگوں کے کالتف اس طرح سے خراج کئے ہیں کہ ان سے کچھ لطف یا نکتہ کو شاعر خوش مذاق کو لذت دے۔ حاصل نہیں ہوتا۔“

یہ مختصر تعریف ہے ریختی کی جو ہمارے تذکرہ نویسوں نے کی ہے مگر ایک حد تک اس کی صحت سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا۔ قیس نے لے کر صاحب قرآن تک سب اسی رنگ میں چھوئے ہیں۔ ناز نہیں لے البتہ ایک قدم ان سب سے آگے بڑھایا اور ذوق کی وفات پر ریختی میں قلم کہنے کے علاوہ قدسی کی نعتیہ غزل پر نعتیہ مصرعے ہم پہنچائے۔ ان کے بعد جان صاحب نے تو ریختی کی گایا ہی پلٹ دی۔ بقول مرزا صاحب کے فحش آمیز شہوت انگیز نظم کے علاوہ بہن بہنلی کو گھر بلانے، کھڑی انگیار نگو لانے کے مضامین بھی باندھے مگر ان کے ساتھ ہی ساتھ سنجیدہ اور روزمرہ کے مضامین بھی نظم کئے ہیں۔ چنانچہ انہوں نے چند شعرا اس ستم کے نقل کئے جاتے ہیں:-

بجوری ہوئی پتہ نہیں ملتا ہے مال کا!  
یہ سات پیر بھول کے ہوا بعد اتفاق

گھر گھر گدہ کروں گی بوا کو تو ال کا  
کہنے میں بیگم کے دوا نظر جو پڑا



اُجڑا ہوا آبادی کا جب گھر نظر آیا  
روئے لگی ہیں دیکھ کے جی میرا بھرا آیا



گر گٹ کی طرح کالا کبھی لال ہو گیا  
غصے سے مردوئے کا عجب حال ہو گیا





کھلتی ہے جیسی ٹوکریں کھانے کی حقیقت سر پر جو کوئی چاہے والا نہیں رہتا

یہ دل سوس کے چپ بھی نہیں رہا جاتا! بگڑ کر جاتی ہوں چاہت کا ہے مزا جانا

اھ کیا پھبتی کہوں بن گئے ہو لغو سے دائرہ منہ داؤ میں باز آئی خدا کے ہرے

دیوان جان صاحب کا مطالعہ کرنے والوں کو اس طرح کے سینکڑوں شعر ملیں گے۔ جان کے بعد تسلیم نے رنجیتی کو اور ترقی دی اور رنجیتی میں بڑی گنجائش پیدا کر دی۔ چنانچہ اخلاقی اور لغتیہ مضامین بھی پائے جاتے ہیں۔ جب تسلیم حیدر آباد آئے اس وقت حیدر آباد، لکھنؤ اور دہلی دونوں اسکولوں کے شعراء بہ کثرت تھے اور لکھنؤ کی زبان اور دہلی کی زبان پر خاصے جملے ہو رہے تھے۔ لکھنوی ہونے کی حیثیت سے تسلیم کو بھی طیش آگیا اور انھوں نے بھی ایک طویل رنجیتی کہہ دی جس کے بعض شعراء یہ ہیں:

کیا خالق نے پیدا ایک پر ایک  
زبان کے خصلہ کی ہے عورت عورت  
زبان کے ملک کا سکہ ہے عورت  
زبان کا فیصلہ ہے عورتوں پر  
زبان دانی ہے حصہ بیگموں کا  
نگوڑی سوت جل لکڑی کے ہاتھوں  
یہ بیکاری بنی ہے سوت میری  
وطن چھٹا اسی شعل کے چلنے  
چھڑایا مجھ کو پیاروں سے اسی نے  
موتی کو لاگ مجھ سے ہو گئی ہے  
سند اس نے مجھے دی مفلسی کی  
غرض ہونا ہے جو ہو جائے مجھ پر

سنا میں نے آؤں کی زباں سے  
اگر ہو لکھنؤ کے دوستاں سے  
انوکھا ہے چلن ساکے جہاں سے  
یہ باتیں مردوں نے لائیں کہاں سے  
لڑائے کیا زباں کوئی زباں سے  
جنگ آئی بہت اب میں یہاں سے  
نکلتی ہی نہیں میرے مکاں سے  
دکن میں آئی میں ہندوستان سے  
چھپا کے منہ چلی آئی وہاں سے  
یہاں بھی آن لپٹی میری جاں سے  
نستیج خوب نکلا امتحان سے  
میں کچھ کہتی نہیں اپنی زباں سے

## مقالب اٹھ جانے کے بعد

حضرت نیاز کے تین افسانوں کا مجموعہ، جس میں بتایا گیا ہے کہ ہمارے ہادیانِ طریقت اور علماء کرام کی زندگی کیسے ہے؟ اور اس کا وہجد ہماری معاشرت اور اجتماعی حیات کے لئے کیسے درجہ سم قاتل ثابت ہو رہا ہے۔ زبان، پلاٹ اور انش کے لحاظ سے جو مرتبہ ان افسانوں کا ہے وہ دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ قیمت: ۵۰ پیسے،

ادارہ نگار پاکستان، ۳۲۔ گارڈن مارکیٹ، کراچی ۲



# ریختی اور اس کے فن کار

(کوثر چاند پوری)

جس طرح مرد اور عورت نے مل کر زندگی کے قصور و ایوان کی تعمیر کی ہے اور اس کے طاق و محراب کو سنوار کر ان میں رنگ بھرے ہیں اسی طرح زبان کی ترقی اور تکمیل میں بھی دونوں دوش بدوش کام کرتے رہے ہیں۔

اگرچہ اردو پر مرد اور عورت کی متحدہ کوششوں کے نقوش بہت نمایاں ہیں پھر بھی الفاظ و محاورات کا بہت بڑا ذخیرہ ایسا ہے جو عورتوں کے لئے مخصوص ہے اس کا ایک سبب یہ ہے کہ مردوں اور عورتوں کے جذبات و خیالات میں فرق ہے اس لئے ان کی زبان میں بھی قدرتی طور پر کچھ فرق ہونا چاہیئے دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہندوستان میں پردہ رائج رہا ہے جس نے عورتوں اور مردوں کو الگ الگ رکھ رکھا ہے۔ مسلمانوں میں تو پردہ کی اتنی شدید پابندی تھی کہ ایسے رشتہ داروں سے بھی عہد تیں پردہ کرتی تھیں جن کو "غیر محرم" کہا جاتا تھا اور بعض باتیں مشرم و حیا کی وجہ سے "رمز و کنایہ" کے سہارے کی جاتی تھیں۔ انھیں وجہ سے اردو کے کچھ الفاظ اور محاورات عورتوں کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گئے اور ان کا دائرہ گھر کی چہار دیواری تک محدود رہا اور بعد کو جب ہمارے ادیبوں نے عورتوں کی انھیں مخصوص محاورات میں شاعری شروع کی تو اس کا نام ریختی ہو گیا جو ریختہ کی تائید ہے۔

ریختہ کا لفظ امیر خسرو کے زمانہ سے رواج پا چکا تھا لیکن عام طور پر اسے نظم کے ساتھ زیادہ متعلق سمجھا جاتا تھا اسی مناسبت سے میر نے مجلس شہر و سخن کے لئے "مراختہ" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اس کی جگہ آہستہ آہستہ اب "مشاعرہ" لے چکا ہے جب مغل سلاطین نے فارسی کے مقابلہ میں جو اس وقت سرکاری زبان کی حیثیت رکھتی تھی اردو کو اپنی توجہ کا مرکز قرار دیا اور شعر کہنے کے لئے بھی اسی زبان کو پسند کیا تو اس کا لقب "اردوئے معلیٰ" قرار پایا۔ اگرچہ پرتگالیوں، ولندیزیوں، فرانسیسیوں اور انگریزوں نے اردو کے لئے ہندوستانی کا لفظ بھی استعمال کیا لیکن اس میں اردو اور ہندی دونوں شامل تھیں، بعض مصنفین ریختی کا مراد سعادت یا رخاں رنگین کو خیال کرتے ہیں جو رنگین کا دعویٰ بھی یہی ہے،

مولانا محمد حسین آزاد آبِ حیات میں لکھتے ہیں:-

"ریختی کا شریخ رنگ سعادت یا رخاں رنگین کا ایجاد ہے مگر سید انشاء کی طبع رنگین نے بھی موجد سے کم سگڑا پا نہیں دکھایا ہے۔"

آزاد کے اس بیان کا ماخذ "محاسن رنگین" اور "تذکرہ گلستانِ سخن" معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ گلستانِ سخن میں انشاء اللہ خاں انشاء کو ریختی کا موجد بیان کیا گیا ہے۔ آزاد نے اس سے فائدہ اٹھاتے ہوئے انشاء کو دوسرا درجہ دے دیا ہے جبکہ انشاء تذکرہ "خندہ گل" کی رائے کے مطابق ریختی کو اپنا خاص رنگ بھی نہیں بنا سکے تھے اور صرف اپنے دوست رنگین کی تقلید میں "ریختی" کو اپنی تفریح کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ یوں تو مصطفیٰ خاں شیفتہ مصنف "گلشنِ بیجار" کے خیال میں وہ کسی صنفِ سخن میں بھی کامل مہارت بہم نہ پہنچا سکے۔



”دیوانے دار و مشتعل براصناف سخن و ہر صفت را بطریقہ راستہ شعرا نگفتہ“

(گلشن بے خار قلمی ذکر انشاء)

مجاہد رنگین کی اصل عبارت یہ ہے:-

”در عظیم آبار گو میلہ کھاؤن میشود در آن تمام مردم و خبیث و شریف دزن و مرد در باغبارفت چند روز می مانند و رقص و تماشای نمید بندہ را کہ از چندین صاحبان آنجا ربط شدہ بود با ہم در سیر کھاؤن بہ باغبارفتہ گل گشتی نمودم بمکانیکہ ذاب شجاع قلی خاں ولد ذاب میرالدولہ نشست بودند و بروے او شاں امام بخش بھاند کہ در شوقی رقص و خواندن آفت زمانہ بود و نقلہای عجیب عجیب میکرد بھاند کہ بخدمت ذاب عرض نمود کہ غزل ریختہا بسیار شنیدہ اند اگر حکم شود ریختی بخوانم فرمودند ریختی چه معنی دارد عرض کرد کہ رنگین نام شاعرے در شاہجہاں آباد دریں ایام اکیلا کردہ است یعنی بزبان بیگمات غزلہا گفتہ ریختی نام بنادہ است۔“

اشخاص ان کہ در آن تماشای ہمراہ بندہ بودند پرسیدند کہ ایں تعریف ایشان است گفتم بلے یک دیوان گفتم یعنی قصیدہ و مثنوی و فرد و رباعی و قطعہ و خمس متراذ بسیار خندیدند القصد نظر ذاب صاحب بر ما افتاد و طلبیدہ تواضع پیش آمدند و منہ خود جادادند از بندہ فرمودند کہ ایں ریختی ایجاد ایشان است گفتم بلے۔“

اب گلستان سخن ”دیکھئے جو شاعر“ میں مرزا قادر بخش بہادر صاحب اپنے ہی نام سے شائع کیا تھا۔ اگرچہ اس کے متعلق یہ خیال بھی تھا کہ اس کے اصل مصنف شیخ امام بخش صہبائی ہیں۔ ان کو ستر روپے سے کرے تذکرہ تالیف کر دیا گیا ہے۔ اگر حقیقت یہ تذکرہ امام بخش صہبائی کی کاوش کا نتیجہ ہے تو اسے زیادہ تحفظ و حیثیت کا مالک ہونا چاہیے تھا کیونکہ صہبائی مشہور اور قادر الکلام شاعر ہی نہ تھے نہ ہر دست عالم بھی تھے لیکن ریختی کی ایجاد کے سلسلہ میں گلستان سخن کا بیان بھی صحیح نہیں بلکہ ”مجاہد رنگین کے مقابلہ میں زیادہ غلط ہے۔“ صاحب دیکھتے ہیں۔

”دیوان دوم کے دیباچہ میں کہ زبان اردو میں اس رنگین نگار چاہک رقم کا لکھا ہوا ہے۔ ریختی کو اپنا ایجاد بیان کیا ہے۔ راقم کے حذرت میں تو ایسے محض ہے اس واسطے کہ انشاء اللہ خاں سے بہت سی ریختیاں مشہور اور اسے عوام پر مذکور ہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ اس ظریف الطبع شاعر نے ابیات ریختی گورنمنٹ کا قصہ بقصر کر کے اسی شہستان میں اپنا لکھ بنا لیا تھا اور اس کی ریختی نے اس قدر شہرت پائی تھی کہ انشاء اللہ خاں کی ریختی اہل روزگار کی خاطر سے فراموش ہو گئی تھی۔ اگر راقم سے پوچھے تو انشاء اللہ خاں نے ریختی کی اول بنا ڈالی۔ اس مہار سخن نے اس کو بلند بلکہ تمام کیا۔“

دوسری جگہ مرزا علی بیگ نازین کے حالات میں لکھتے ہیں:-

”زبان اردو میں اول ریختی کار و اچ انشاء اللہ خاں انشاء تخلص نے دیا ہے اور اس کے بعد سعادت یار خاں رنگین نے خواہ اس سبب سے کہ ان کی طبیعت کو خود اس صنف کلام کی طرف التفات تھی۔ خواہ انشاء اللہ خاں کے اثر و جہت سے اس نظم میں ایسی زبان آوری کی کہ گویا اس کو اپنا شعار کر لیا۔“

رنگین اور انشاء دونوں بھرتے۔ دونوں کے درمیان دوستانہ روابط بھی تھے۔ اس کے باوجود ریختی کے مسئلہ پر اس قسم کے اختلاف رائے کا پیدا ہونا نہایت عجیب و غریب ہے۔ خاص طور پر اس صدمہ میں کہ رنگین بھی اپنے آپ کو ریختی کا مجدد کہہ رہے ہیں اور انشاء اللہ خاں



انہیں کو اس راستہ کا مستحق سمجھتے ہیں۔ انشاء کی شہادت سے زیادہ اور کس کی شہادت و قیاس ہو سکتی ہے وہ دیائے لطافت میں غفر یعنی دیائی کے جواب میں لکھتے ہیں:

”سعادت یا رغاں رنگین نے پھینچے (رہنے) کے تئیں چھوڑنے (چھوڑ کر) ایک غنیمتی (ریختی) ایجاب کی ہے اس واسطے کہ بھنے (بھلے) آدمیوں کی بیہوشیاں پھیلنے (پڑھ کر) مشتاق ہوں۔“

انشاء کی یہ تحریر اتنی صاف اور واضح ہے کہ اس کے مقابلہ میں ”گلستان سخن“ کی رائے کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ البتہ یہ بحث باقی رہ جاتی ہے کہ ریختی کے موجد کیا واقعی رنگین ہی تھے؟ — آزاد نے تاریخی حقائق کو نظر انداز کر کے رنگین ہی کو اس کا موجد قرار دیا ہے۔ اس طرح ریختی کی مہارت کم ہو جاتی ہے کیونکہ رنگین کو اس کا موجد سمجھا جاتا ہے تو اس کا زمانہ آغاز ۱۷۹۷ء اور ۱۸۱۳ء کے درمیان ہوگا۔ اسی دوران میں رنگین نے حور قن کے خیالات اور جذبات کی ترجمانی ان کے مخصوص الفاظ میں شروع کی اور اس کا نام ریختی رکھا۔ ریختی کی ایجاب کے مسئلہ پر صرف ”گلستان سخن“ اور ”آب حیات“ ہی پر تاریخی شواہد پر پردہ ڈالنے کا الزام عاید نہیں ہوتا بلکہ تذکرہ مہر جہان تاب بھی غلطی میں شریک ہے وہ بھی انشاء ہی کو ریختی کا موجد کہتا ہے۔ تیاری پر گہری نظر ڈالنے سے یہ سب روایات باطل قرار پاتی ہیں۔ اور ریختی کی تخلیق کا سلسلہ امیر خسرو کا یہ مصرعہ اسی رنگ میں ہے:

سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

البتہ تاریخی کڑیاں مسلسل نہ ہونے اور اس دور کی ریختی کے مکمل نمونے دستیاب نہ ہونے کی بنا پر اصرار نہیں کیا جاسکتا کہ ریختی کی طرح ریختی کو بھی امیر خسرو ہی کے عہد کی یادگار سمجھا جائے لیکن اس کے یہ منی نہیں ہیں کہ آزاد سے اتفاق کر لیا جائے حقیقت ریختی کے ابتدائی نقوش سید میران ہاشمی بیجا پوری کے کلام میں مل جاتے ہیں اور اسی کو اس کا موجد کہا جاسکتا ہے۔ ہاشمی یونان کے شہر آفاق شاعر ہومر اور ایران کے ابتدائی غزل سرا رودکی کے مانند مادہ ادا داندھا تھا۔ اور ہاشمی علوی سے ارادت کی بنا پر ہاشمی تخلص کرتا تھا۔ وہ ہندی انشاء بھی کہتا تھا اور ریختی بھینسا ہندی کی تقلید ہی میں عالم وجود میں آئی۔ دکن کی شاعری میں مقامی رنگ بہت غالب رہا ہے۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ہندی شاعری کا یہ مخصوص انداز کہ مرد و عورت کا مخاطب ہو تقلیدی طور پر نیز مقامی ماحول کے اثر سے اردو میں آیا ہوگا۔ ہاشمی کے کلام میں بھاشا کا رنگ نمایاں ہے وہ مرد کے ساتھ عورت ہی کے جذبات محبت کی ترجمانی کرتا ہے اس کی غزلیات کا غالب حصہ ریختی ہی میں ہے سلسلہ میں ہاشمی کا انتقال ہوا ہے۔ اس طرح ریختی کی تیاری میں صدیوں کا اضافہ ہو جاتا ہے اور حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ جس طرح دلی کو ریختی کا مخترع کہنا درست نہیں اسی طرح ریختی کی ایجاب کو رنگین یا انشاء سے منسوب کرنا غلط ہے۔ تذکرہ شعرائے دکن میں آصفی ملکا پوری نے ہاشمی کے یہ دو شعر بھی ریختی کے لئے ہیں انہیں کو ”دکن میں اردو“ میں نقل کیا گیا ہے:

رضا بھگت کو دینی ہو کر دل کی گھر میں جا دارد اگر بھگت کو ہوسے گی فرصت سحر پھراؤں گی چھوڑو

اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا وہ مجھے بدنام کیا کرتے کہیں میں جاؤں گی چھوڑو (غذیۃ العلوم)

غذیۃ العلوم فی متعلقات المنظوم میں رحیم کو جو رحمان اور دلی کا جمعہ تھا ریختی کا موجد بیان کیا گیا ہے اور یہ شعر بھی اسی سے منسوب کئے ہیں:

اے نادان تیں اپنے سخن کو کیوں مڑھایا ہے رٹھا کر پیو کو جنگ میں کسی نے ذوق پایا ہے

بہت پھٹنے کی میری نصیحت مان کہتی ہوں سکھی کو رات سو ہی ہے پیارے کو جو بھالیا ہے

ان اشعار میں بعض معنیوں کو ریختی کا مزاج نہیں ملتا ممکن ہے وہ اس میں ریختی کا شہاب دیکھنا چاہتے ہوں اس کا بچپن



رہیم کے ان اشعار میں غرور جھلکتا ہے۔

شعرا بہند کے مصنف مولانا عبدالسلام ندوی نے اس سلسلہ پر عالمانہ حیثیت سے داد و تحقیر دی ہے اور انھوں نے رنگین کے حق میں فیصلہ دیا ہے اس کے خلاف تذکرہ قدح میں عہد محمد شاہ کے رنگین مزاج امیر عثمہ الملک امیر خاں کی نسبت تحریر کیا گیا ہے:-  
"مقابل ریختہ کہ لفظی است مذکور ریختی تصنیف منورہ"

اس کے علاوہ تذکرہ گل رعنا کے مصنف عبدالحی صاحب کا بیان ہے کہ مولانا ہاشمی کے بعد سید محمد قادر ایک بالکمال شاعر گزرے ہیں جو غالباً دلی کے ہمعصر تھے اور خاکی تخلص کرتے تھے ان کا دیوان حبیب الرحمن خاں کے کتب خانے میں موجود ہے۔ یہ سلسلہ کا لکھا ہوا ہے اس میں ریختی کے بھی دو ایک نمونے ہیں۔

غرض رنگین اور انشاء سے سیکڑوں سال پہلے ریختی عالم وجود میں آچکی تھی۔ رنگین اور انشاء کو زیادہ سے زیادہ اس کی نشاۃ ثانیہ کا یا کہہ سکتے ہیں۔ اد پر بیان کی ہوئی تاریخی شہادتوں کو یہ کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ ہاشمی نے ہندی شاعری کے قریب میں عورت کو مرد کا عاشق قرار دے کر اظہار عشق کیا ہے اس کے یہاں عورتوں کے مخصوص خیالات اور محاورات نہیں ملتے۔ کیونکہ ہاشمی کے زمانے میں اس کی ابتداء ہوئی تھی۔ اس وقت زبان میں وہ دست پیدائہ ہوئی تھی جو رنگین اور انشاء کے عہد میں پائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ محاورات کا دامن بھی وسیع تر ہوگا۔ اس صورت میں ریختی کے ابتدائی دور کے کلام کو اس وقت کے اسلوب اور انداز بیان پر قیاس نہیں کر سکتے۔ جب زبان کافی پھیل چکی تھی اور الفاظ و محاورات کا بڑا ذخیرہ جمع ہو گیا تھا۔ رنگین۔ انشاء اور جان صاحب نے آگے چل کر ریختی کو نہ صرف عورتوں کے مخصوص محاورات و الفاظ ہی کا نامزدہ بنایا بلکہ ان کے جذبات اور خیالات کی بھی نہایت کامیابی کے ساتھ تصویر کشی کی۔ ان کی کوششوں سے اردو کو ان الفاظ و محاورات کا بیش قیمت ذخیرہ مل گیا جو عورتوں میں رائج تھے اور اردو ادب میں داخل ہونے کے راستے ڈھونڈ رہے تھے۔ اس کے علاوہ اس وقت تک شعر و ادب کا خطاب اعلیٰ طبقہ سے تھا۔ انھیں کے خیالات کو نظم میں جگہ ملتی تھی اور انہی طبقہ کو موضوع سخن نہیں بنایا گیا تھا۔ ریختی کے ذریعہ اس طبقہ کی نمائندگی بھی کی گئی اور بعض شاعروں نے انہوں۔ ڈومنیوں اور بہترانیوں تک کے جذبات کی عکاسی انھیں کی اصطلاحات کے ساتھ کی اگرچہ اس سراج میں عوامی جذبات کی تصویر کشی پسند نہیں کی گئی۔ اس کی وجہ صرف یہی نہیں تھی کہ بعض شعراء مثلاً انشاء اور جان صاحب اخلاق و تہذیب کی حدود سے گزر جایا کرتے تھے بلکہ یہ وجہ بھی تھی کہ اس زمانہ میں ادب پر اہل اہل و سلاطین ہی کا تسلط تھا۔ انھیں کے جذبات اور خیالات کو ادب میں جگہ پانے کا حق تھا۔

ریختی بھی، بنیادی طور پر اسی رجحان کا شکار ہوئی اور اسے اہل و سلاطین اور خہزادوں کی تفریح کے لئے ہی سہماں کیا گیا پھر بھی اس کے دل میں بے شمار فطری جذبات و خیالات سمٹ آئے۔

ریختی کے رولج اور مقبولیت کا زمانہ وہ تھا جب دہلی میں عالی گوہر شاہ عالمگیر ثانی فرمانروا اور لکھنؤ میں یحییٰ الملک سعادت علی شاہ نواب فدیہ تھے، شاہ عالم کا آفتاب شباب ڈھل چکا تھا۔ ان کی آنکھوں کا نور غلام قادر روہیلے کی نذر ہو چکا تھا وہ مغربی کے ادب بے بصری کے اس عالم میں بھی بادشاہت برائے نام تھی۔ دوست و حکومت سے وہ محروم تھے مگر شاعری کرتے تھے عام طور پر حسن و عشق کی رنگینیاں فضا پر توس ترح بن کر چھا گئی تھیں اور حسن پرستی کی امنگ مکمل طور پر بیدار ہو گئی تھی۔ زندگی کا مقصد صرف حسن پرستی تھا۔ حقیقت یہ ایک قسم کی "مرزا نشینی" تھی جس پر رنج و الم کی محکم چھاپ غریب تھی پھر بھی زندگی سے اس کا پورا سراپا بخود لینے کی خواہش درجہ اعتدال سے گند گئی تھی۔

سرکاری دفاتر میں فارسی رائج تھی، معاش حاصل کرنے کے لئے اس کی تعلیم غریب خیال کی جاتی تھی لیکن اس وقت بس کا



ماحول بھی حسن و عشق کی کار فرما یوں سے خالی نہ تھا۔ گلستاں۔ بوستاں کے علاوہ جتنی کتابیں نصاب تعلیم میں داخل تھیں وہیں وہ زمان کی دور از کار داستانوں پر مشتمل تھیں۔ لیکن زوال اور انحطاط کے اس تاریک دور میں بھی بادشاہ جو بالکل بے دست و پا تھا عوام کی عقیدت سے محروم نہ ہوا تھا۔ ظل اللہؒ کچھ کر اس کی عزت کی جاتی تھی اور اس وقت تصنیفی حیثیت تو حاصل کر چکی تھی لیکن اردو میں تصانیف کی تعداد زیادہ نہ تھی خط و کتابت بھی عام طور پر فارسی میں کی جاتی تھی۔ پھر بھی لوگ اردو سے ایک زبان کی حیثیت سے دلچسپی لینے لگے تھے ان کے دلوں میں اس کی ترقی کے لئے کوشش کا جذبہ پیدا ہو گیا تھا۔ ارتقاء زبان کا ذریعہ صرف شاعر سے تھے۔ عوام بھی اپنے گھروں پر شعر و سخن کی محفلیں منعقد کرتے تھے۔ اور قلعہ میں بادشاہ اور خیرادے بھی شاعر سے کھیلے تھے۔ اسی لئے شاعری کا ذوق عام ہو گیا تھا۔ اور یہ ذوق سلطنت کے زوال کا نشان بن گیا تھا۔ پیر۔ سودا اور میر درد مسند استادی پر جلوہ افروز تھے۔ میر عشق و محبت کی ترجمانی کر رہے تھے۔ میر درد نے تصوف کو اپنا موضوع بنالیا تھا۔ سودا نے اپنے لئے ایک اور عنوان تلاش کر لیا تھا جو عوامی ذوق سے زیادہ مطابقت رکھتا تھا، یعنی وہ سچو نگاری کہنے لگے تھے۔ اگرچہ سچو

(SATAIRE) کی فنی حدود کے پابند نہ تھے۔ اور اکثر سچو میں "ذات" جھلک آتی تھی پھر بھی انھوں نے اس صنف سخن میں بنیادی نقوش بچائے ہیں اسی عہد میں ہزل راج ہوئی اس کو "غزل" کا ہم قافیہ بنادیا گیا حالانکہ "فضل" کے وزن پر ہے۔ ہزل کے میر کا رد اں جعفر زٹل تھے۔ میر ضاحک کو یہ منصب ملا تو انھوں نے اس کو اصول شاعری کا پابند کر دیا اور ہزل میں ایک خاص کیفیت پیدا ہو گئی اگرچہ اس میں تکلف اور آدرد کا عنصر غالب رہا۔ مذاق کا تقاضہ تھا کہ اشعار میں ایسے جذبات کی تھر تھراہٹ اور دھڑکن ہو جو براہ راست دل سے اپیل کر میں عورتوں کی رنگینی، نازک اور چمکدار زبان اور حسین خیالات کو مردوں کی دل چسپی کا مرکز بنانے کی غرض سے رنگین نے ریختی کی پرانی شراب کو نئی بوتلوں میں بھر کر پیش کیا۔ اس میں شک نہیں کہ یہ صنف سخن کافی بدنام ہے۔ اس کی وجہ یہی ہو سکتی ہے کہ اکثر ریختی کو شعراء نے احتیاط کا دامن چھوڑ دیا ہے اور عریانی کی ان حدود میں داخل ہو گئے ہیں جو بے ریفانہ جذبات اور لذت پرستی کو ہوا دیتی ہیں اس کے باوجود اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ریختی نے اردو زبان کو وسیع کیا ہے اور اسے بہت کچھ دیا ہے۔ شاعری کے ایسے نئے بھی اس صنف میں موجود ہیں جن میں نہایت پاکیزہ۔ اثر انگیز اور فطری جذبات کی کار فرمائی نظر آتی ہے اور عورت کے دل کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں جو اس کے وجود کی طرح مقدس اور محصوم ہیں۔ بھائی بہن۔ ماں بیٹی، میاں بیوی اور اسی قسم کے دوسرے رشتوں کی ترجمانی نہایت دلنویس انداز سے کی گئی ہے۔

اگرچہ ریختی کو محض تفریح اور ایسے ہی دوسرے مشاغل کے لئے رائج کیا گیا تھا لیکن اس کا رواج بیکار نہیں گیا۔ ریختی کا بڑا حد تک پر مشتمل ہے۔ کہیں کہیں نثر میں بھی اس کے نمونے ملتا آجاتے ہیں یہ خصوصیت اسے ریختہ کی تاریخ سے ملا دیتی ہے یعنی جس طرح ریختہ کا لفظ نظم اور نثر دونوں سے متعلق رہا ہے اسی طرح ریختی بھی ان دونوں پر حاوی ہے۔ میرامن کی بارغ و بہار کے بعض حصوں سے اس کی تھوڑی بہت تصدیق ہوتی ہے۔

ریختی میں کسی مستقل کتاب کا وجود نہیں البتہ طلسم سہر با جلد اول اور بارغ و بہار میں کہیں کہیں اس کی جھلک نظر آجاتی ہے۔ ریختی کہنے والوں میں رنگین کو اس صنف سے گہری دل چسپی تھی۔ خلافت اور ریختی پر مشتمل ان کا ایک پورا دیوان "انگیتہ" کے نام سے موجود ہے۔ انھوں نے اس رنگ میں اس قدر امتیاز پیدا کر لیا تھا کہ انھیں اس کا موجد تک کہہ دیا گیا۔ انشاء اپنی تمام رنگینوں اور شروخیوں کے باوجود ریختی میں ان پر سبقت نہیں لے جاسکے۔ رنگین کے "انگیتہ" میں قصیدہ، غزل، غزل، قطعہ، رباعی، مخمس، مستزاد، سب ہی چمک رہے ہیں۔ رنگین کی تقلید میں انشاء نے بھی ریختی کو عورتوں کے خیالات و جذبات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ رنگین اور انشاء دونوں درباری تعلقات کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تھے اور اپنے سر پرست حضرات کی دل چسپی کا سامان ہنسیا کرتے تھے۔ انشاء



مزاج میں ایک قسم کی ہمہ گیری ضرور تھی اور یہی خصوصیت ان کے لئے کچھ مضر ثابت ہوئی۔ اسی ذوق ہمہ گیری کا اثر تھا کہ بقول جلیفہ وہ کسی صنف کو شعرا کے طریقہ راستی پر بنا دے سکے۔

ریختی کی صورت بھی یہی ہے اگرچہ وہ اس صنف میں لبن آزمائی کرتے ہیں لیکن تہذیب و اخلاق کی حدود سے بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ سعادت خاں رنگین نسبتاً محتاط تھے۔ پھر بھی انشاء نے ان پر ہلکا سا طنز کیا ہے۔

دریائے لطافت میں لکھتے ہیں کہ :

طہا بیگ کے بیٹے سعادت یا رخاں نے ریختے سے ریختی نکالی ہے تاکہ اس کو پڑھ کر بچے آدمیوں کی بہو بیٹیاں مشتاق ہوں اس کا مطلب یہ ہے کہ انھیں ان بد اخلاقیوں کا احساس ضرور تھا۔ جو اس صنف میں داخل ہو گئی تھیں۔ وہ زمانہ یقیناً عیش عشرت کا تھا بہت ممکن ہے کہ رنگین عورتوں کی توجہ جذب کرنا چاہتے ہوں لیکن جہاں تک حالات بتاتے ہیں ریختی کو رواج دینے کا اصل مشاء یہی تھا کہ اپنے آقا خہزادہ مرزا سلیمان شکوہ کو خوش کیا جائے۔ رنگین اور انشاء دونوں ابتداءً اسی شہزادہ کے دربار سے وابستہ تھے۔ بعد کو نواب سعادت علی خاں سے متعلق ہو گئے تھے۔ شہزادے کو اپنے اس درباری شاعر کی صحبت بہت پسند تھی اس کا اظہار سلیمان شکوہ نے اس شعر میں کیا ہے :

عجب رنگینیاں ہوتی تھیں تب باتوں میں اسے انشاء

بہم بل بیٹھتے تھے جب سعادت یا رخاں اور ہم

رنگین اور انشاء کے علاوہ لکھنؤ میں سید امجد علی نسبت سے بھی ریختی گوئی میں شہرت حاصل کی وہ زبان کے معاملہ میں بڑی احتیاط کرتے تھے اور ناسخ کے اصول کا اتباع ضروری سمجھتے تھے۔ ان کا زمانہ جان صاحب سے پہلے کلہے جان صاحب نے نسبت کی استادی کا اقرار کیا ہے چنانچہ کہتے ہیں :

وہ تھے استاد تجھ کو جان صاحب ان کو کیا نسبت

کیا پر نام ردشن ریختی نے تیری نسبت کا

رنگین، انشاء اور نسبت کے بعد نیدات راہ رام بہادر، جان صاحب، نازنین، عیاش، تاز اور ادباش وغیرہ نے ریختی کو مقبول بنائے اور آگے بڑھنے میں بڑی کاوش سے کام لیا۔ ان سب میں جان صاحب کو اہمیت حاصل ہے۔ ان کا پورا نام یار علی تھ لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ بعد کو دربار رام پور سے وابستگی پیدا کی کہ وہیں سکونت اختیار کر لی تھی۔ رام پور ہی میں اب موجود اب ہیں جان صاحب حقیقت اس فن کے خاتم ہیں۔ ہر جہاں کتاب کا مصنف ان کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے :

”ابن فن بروئے ختم شدہ و دریں طرز محاورہ محلات بستہ“

جان صاحب کا شمار اباب علم میں کیا جاتا تھا ایک مرتبہ لفظ ”ابشار“ کی تحقیق کے سلسلہ میں مختلف شعراء اور صاحبانِ فضل و کمال کے استفسار کیا گیا تھا جن لوگوں سے رائے لی گئی تھی ان میں سلطان العلماء سید محمد صاحب مجتہد، مفتی میر عیاس، مرزا ذابک، مرزا دبیر وغیرہ کے ساتھ جان صاحب کا نام بھی ملتا ہے۔ ان کا منظوم جواب بھی موجود ہے۔ جان صاحب عروض سے اچھی طرح واقف تھے۔ ریختی کے لئے جن معلومات کی ضرورت تھی۔ وہ انھیں حاصل تھیں۔ مشاعروں میں کلام سناتے وقت وہ پڑھ اور دھ لیا کرتے تھے۔ عورتوں کے اندازِ ضربت کے ساتھ کلام سناتے تھے۔ چنانچہ خود کہتے ہیں :

ریختی کہے کے بڑھاپے میں مشکتا ہے بوا

جان صاحب کی اچی دیکھو صفا نت نہ گئی

جان صاحب نے اس صنف میں کافی شہرت حاصل کی اور آخر تک ریختی ہی کہتے رہے۔ انھیں کے دور میں عبداللہ خاں محشر نے بھی نام پیدا کیا لیکن اس ناموری میں پڑھنے کے انداز کو زیادہ دخل تھا۔ محشر ریختی میں خاتم جان تخلص کرتے خود ناسخ



سخن شعراء میں لکھتے ہیں:

محشر تخلص عبد اللہ خاں با شندہ رام پور رنجی پڑھنے میں کمال رکھتے ہیں یعنی رنجی پڑھنے میں اس طرح پر تلاتے ہیں کہ دیکھنے سے علاؤ رکھتا ہے، بیان سے باہر ہے، دہلی سے ڈھا کہ تک بیشتر شہروں میں ہے ہیں اور ہر جگہ کے لوگ ان کو پہچانتے ہیں۔ ان میں ایک بڑا عیب ہے کہ اردوں کے شریکے نام سے پڑھتے ہیں۔ راقم کے ملاقاتی ہیں۔ رنجی میں خاتم جان تخلص کرتے ہیں۔

خاتم جان کے طرز شعر خوانی کو جان صاحب نے بھی سراہا ہے:

ڈھاتا ہے غضب پڑھتا قیامت ہے رنجی  
فرزند ہے رئیس کا عبد اللہ خاں ہے نام  
دلی کے خامنوں میں بھلا آدمی بنا  
شاگرد ہوں میں آپ کی استانی آپ میں  
کھنکے اس کے پڑھنا بہت خوب ہے اجی

فتنہ غضب کا آیا تھا محشر ہمارے پاس  
محفل میں ہو کے بیٹھا نہ ہمارے پاس  
بیٹھا ہو کی طرح سو جھک کر ہمارے پاس  
یہ لفظ کہتا آیا وہ اکثر ہمارے پاس  
جو اس میں ہے وہ ہی نہیں جو ہر ہمارے پاس

آخری شعر سے جان صاحب کی فراخ دلی اور انصاف پسندی کا اظہار ہوتا ہے۔

جان صاحب کو لکھنؤ کے امراء اور نوابوں میں بہت پسند کیا جاتا تھا۔ شہزادوں کے درباروں میں بھی ان کی رسانی تھی۔ اس طرف انھوں نے خود اشارہ کیا ہے:

جان صاحب کا اجی ہو گیا کچھ اور دماغ  
ثریا جاہ عادل ہیں سر اس قدر دانی ہے  
جان صاحب مرادل شاد نہ کیوں کر ہووے  
ایسی ہی اک رنجی کہ جان صاحب اور بھی

جب سے جلسے لگے دربار میں شہزادوں کے  
مری کیا اصل ہے مہتاب ان کی ہربانی ہے  
ہے دلی عہد بہار دلے کیا یاد مجھے  
حکم آیا ہے مرے نواب کی سرکار سے

بعض تذکروں کا بیان ہے کہ لکھنؤ میں جان صاحب کی مناسب قدر نہ ہوئی۔ ایک جگہ انھوں نے خود بھی اس ناقص روی کا شکوہ کیا ہے:

اب جان لکھنؤ سے نکل جاؤں گی میں اب  
اوقات مجھ رنجی کی ہوتی۔ سر نہیں

غالباً اسی لئے انھیں دہلی اور بھوپال وغیرہ کا سفر کرنا پڑا۔ ان مقامات پر بھی ان کا پر جوش خیر مقدم نہ ہوا مجبوراً پھر لکھنؤ چلے گئے اور غدر تک وہیں رہے۔ ششدر ہیں وہ نہایت ثابت قدمی سے اپنے گھر میں قیام پذیر رہے۔

وہ سو رمی زندگی ہوں نہ گوروں سو ڈی میں  
بھگدڑ میں قدم شہر سے باہر نہ نکالا

آخر عمر میں جان صاحب راقم پور چلے گئے تھے وہاں انھیں درباری شعراء میں شامل کر لیا گیا تھا۔ گزر اوقات کا بندوبست بھی کر دیا گیا تھا۔ مگر یہ انتظام جان صاحب کے حسب مشاء نہ تھا۔ قصبہ پر جو انعام ملتا تھا اسے بھی وہ کم ہی جانتے تھے بہت عسرت سے بسر ہوتی تھی ایک مشاعرے میں پچھلے ہوئے گہروں پر رضائی اڑھ کر چلے گئے اتفاق سے رضائی کھسک گئی۔ میر مشاعرہ نے گہروں کی کیفیت دیکھ لی اور لباس کا انتظام کر دیا۔ ممکن ہے یہ واقعہ اس وقت کا ہو جب نواب صاحب ان سے سرگراں تھے۔ اور دو سال تک انھیں دربار میں بھی نہ بلایا تھا ورنہ محمد علی خاں صاحب اثر رام پوری نے "مسند بہنیت" پر نظیر میں جو حالات تحریر کئے ہیں ان کے پیش نظر اس تنگ



حالی تک ذہن نہیں پہنچ سکتی۔ ان صاحب تحریر فرماتے ہیں:

محمد حسین صاحب کا بیان ہے کہ جان صاحب کی تنخواہ تو تیس روپیہ ماہانہ تھی لیکن ہر مہینے نو اب غلاماں شیاں جان صاحب کو یاد فرمایا کرتے تھے اور ہر مرتبہ دوا ضرغیاں بطور انعام عطا فرماتے تھے اور پرورش کی خدمت یہی ایک صورت نہ تھی بلکہ اس کا اظہار مختلف صورتوں میں ہوتا رہتا تھا۔ یعنی ہر سال چار چہرے (یعنی چار فوجی آسامیاں) جان صاحب کو دی جاتی تھیں۔ تاکہ معقول رقم لے کر یہ آسامیاں جن اشخاص کو چاہیں لے دیں ان کو چہرہ کہتے تھے یہ چہرہ کم سے کم ایک سو روپے کو فروخت ہوتا تھا۔ عیدین کا انعام جدا گانہ تھا اور ان سب پر طرہ یہ تھا کہ سال کے ختم پر کل قرض جس کی تعداد ہزار آٹھ سو کے درمیان ہوتی تھی سب کے ادا کر دیا جاتا تھا حتیٰ کہ جان صاحب کے انتقال کے بعد بھی ان کی بیوی کو دو چہرے عطا فرمائے گئے تھے۔

اس وقت کے لحاظ سے یہ آمدنی ابھی زندگی بسر کرنے کے لئے کافی تھی جس واقعہ کا تذکرہ کیا گیا ہے وہ یقیناً اسی دوران میں پیش آیا ہوگا جب مسلسل دو برس تک ان کی طبیعت نہ ہوئی تھی دو سال کے بعد چوبداروں کے جمدار میر احمد علی سے جان صاحب کے بلانے کو کہا گیا۔ میر احمد علی ان کے داماد تھے۔ اس طویل غیر حاضری کے بعد انھوں نے دو بار میں جو غزل پڑھی ہے اس سے ان کی خودداری کا اظہار ہوتا ہے:

بڑے جو حرف تھے قسمت کے وہ تحریر میں آئے  
زبان کے بواحد سے مری تقیر میں آئے  
میں یوانی بہن سیلی کی اور بھنوں کی سالی ہوں  
مرام نصب ہو غم، جھگڑا کیوں جاگیر میں آئے  
چلی تو سدا حیلے ہو سمجھ کر بات کرنا تم  
نہ بیدار کوئی کلامے بوا تقریر میں آئے  
کنوئیں میں گیسے مر جاؤں اٹھائوں ہاتھ بھینے  
قسم اس سر کی باجی فرق اگر تو قیر میں آئے  
ذلیخواہ تھی جو رسوا ہوئی یوسف کی چاہت میں  
نماؤں حکم یہ قرآن یا تفسیر میں آئے  
پھلتے سرت کو گھنا مرادم سے کے لے جاتے  
زناغی جان صاحب تھے اسی تدبیر میں آئے

رام پور میں بھی جان صاحب کا شمار اہل علم میں کیا جاتا تھا۔ علم دوست ان کی کافی عزت کرتے تھے۔ منشی اسماعیل تنزیلے ایک مدحیہ قصیدہ میں جہاں وہ باری شاعروں کے نام گنائے ہیں وہاں جان صاحب کے لئے لکھا ہے:

جان صاحب کی ریختی پیاری

دہلی اور لکھنؤ کے ریختی گو شعراء میں جان صاحب کا مرتبہ بہت بلند تھا۔ جان صاحب کو خود بھی اپنے کمال پر فخر تھا اسی بناء پر وہ محمود بن گئے تھے اور محمد علی خاں شیخا اخبار نویس شاہی نے شاعروں میں ان کا مقابلہ کرنے کے لئے عظمت اور ہدایت کو طیار کیا تھا دہلی میں مرزا علی بیگ نازنین، جان صاحب کے ہم عصر تھے، ان کی نسبت تذکروں میں دو اس اختلاف ہے۔ شیخ نے علی بیگ کا تخلص نازنین لکھا ہے لیکن تذکرہ "گلستان سخن" میں اعراض کیا گیا ہے کہ نازنین، علی بیگ کا تخلص نہیں ہے۔ غلط فہمیاں اداس شناس کی نظر میں تخلص ہے۔ مرزا علی بیگ نام جوان خوش اسلوب رستم توں بزور وقت مہرباب

جان صاحب کے ذمے تھے اور رام پور میں داروغہ باغات تھے۔ ۸۴ سال کی عمر پائی تھی۔

اس عورت کو کہتے تھے جو دوسری عورت کے ساتھ زناغ (یعنی مرغ یا کبوتر کے سینہ کی بڑی جو دو شاخہ ہوتی ہے) کو دیکر ہدم اندہ ہراز بن جاتی تھی۔



طاقت کا، ناز نینان کشور حال اس کے حسن یوسفی پر انحراف لیجائی کادم بھریں کچھ دور نہیں اور نازک ہنسا لائن گلشن حسن اس کے گل رخسار کی ناز کی سے اگر آپ کو غنچہ برگ ریز تصور کریں تو کیا عجب ہے اس کے غم کے آگے زور آزمایاں درخش خانہ طاقت کا سر جھکتا ہے اور اس کے نعرہ مردانہ کے سامنے شیر صولتان بدیشہ شجاعت کادم بند ہوتا ہے اور یاران ادا فہم اور حسریگان ادا شناس جانتے ہیں کہ نازنین نام ہے اس حیلہ آفرین شعبدہ ایسجاد کا ناز و انداز و غمرہ طرازی و عشوہ سازی گاہ عشاق بے قرار سے لطف کے پردے میں جان کا خواہاں ہونا۔

(آگے کی عبارت نقل کرنا مناسب نہیں)

مرزا علی بیگ نازنین، صابر مصنف گلستان سخن کے شاگرد تھے، ان کی بات کو غلط کہنا مشکل ہے مولانا عبد الباقی اسی نے علی بیگ کو حضرت ذوق کا شاگرد بتایا ہے۔ ذوق سے ان کو جو عقیدت اور محبت تھی وہ ان کے کلام سے ظاہر ہے۔ ذوق کی وفات پر انھوں نے ایک قطعہ تیار کیا تھا اس سے ان کی عقیدت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے آخری دو شعر یہاں لکھے جاتے ہیں:-

لیکن مجھے کالموں سے ہے الفت غنیم ذوق میں رات بھر میں نہ سوتی

لکھی ان کی تیاریج اور یہ ہوا غنیم میاں ذوق کو میں ہوا آپ روئی

ممکن ہے نازنین دوسری اصناف سخن میں ذوق کے شاگرد ہوں اور ریختی میں صابر سے مشورہ کرتے ہوں۔ نازنین صاحب دیوان تھے اور ۱۳۷۱ھ میں جب تذکرہ "گلستان سخن" مرتب ہوا ہے وہ زندہ تھے۔

قادر بخش صابر نے اپنے تذکرہ میں نازنین کے فن کو جان صاحب، رنگین اور انشا کے فن پر ترجیح دی ہے، لکھتے ہیں:-  
 "راقم پچھاں صابر کم استعداد نے ان تینوں (رنگین، انشا، جان صاحب) کی ریختی کو نظر غور سے دیکھا اور چشم انصاف سے ملاحظہ کیا ایسا مقام کم پایا کہ زبان ریختی کو لطف شاعری کے ساتھ انضمام سے کر ایک مفرح و نواز طبل کی ہو بیشتر حرمت عورتوں کی گھنگو اور ان معاملوں کے سوا کہ مرتبہ شناسان سخن کے نزدیک فضول اور نازک دماغوں کے آگے نامعقول ہیں اور کچھ نہیں اور نامعقولیت سے نہ یہ مراد ہے کہ کلام بخش آمیز یا کلامات شہوت انگیز سے قلم کو آوردہ کیا ہے یہ تو اس نظم کے گوش و گردن کا پیرایہ بل اس طرز کا غیر مایہ ہے مراد اس سے یہ ہے کہ وہ باتیں جو عورتوں کو انشاء خانہ داری میں پیش آتی ہیں، مثلاً کسی بہن بہنیل کے گھر مہمان جانا یا کسی بھائی بند کا اپنے گھر بلانا خصم سے ٹوم چھلکے کے گھردلنے کی تمنا اور کرتی انگیارنگولنے کا تقاضہ ایسی طرح خرچ کی ہیں کہ ان سے کچھ لطیفہ یا نکتہ کو شاعر خوش مذاق کو لذت دے حاصل نہیں ہوتا۔ اور مرزائے مرزا مثنوی نازنین نے ان معاملات کو اس لطافت سے ادا کیا ہے کہ سامع کا جی نکل جاوے اور سننے والا کلیجہ پکڑ کے بیٹھ جاوے۔"

نشاخ نے بھی سخن شعراء میں نازنین اور جان صاحب کے کلام کا مقابل کرتے ہوئے لکھا ہے کہ برخلاف جان صاحب کے ان کی شاعری میں کچھ مزہ بھی ہوتا ہے۔

ان دونوں مصنفوں کی تنقید دوستی اور عادت کے جذبات سے متاثر ہے۔ کیونکہ "تیار ریختی" کی روایت کے مطابق نازنین مرزا صابر کے شاگرد تھے۔ اور شاخ اہل لکھنؤ سے اس بناء پر برہم تھے کہ انھوں نے نشاخ کی شاعری پر نہایت معقول اعتراضات کئے تھے۔

جان صاحب کے کلام میں آورد و مرد ہے لیکن اکثر مقامات پر انھوں نے عورت کے جذبات و احساسات کی نہایت کامیاب



عکاسی کی ہے۔ ان تمام رنجیتی گو شعراء کے کلام پر بہت اجمالی تبصرہ اس طرح کیا جاسکتا ہے کہ انشاء کا کلام تصنع اور آدرد سے پاک ہے۔ انھوں نے بیگمات و ہلی کے رد و رد کو اپنے اشعار میں صرف کیا ہے۔ رنگین نے اپنی احتیاط اور اعتدال کی بناء پر تمام معاصرین میں امتیاز رکھتے ہیں اور رنجیتی کا کوئی شاعر ان سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ خود انشاء بھی ان کے پیچھے دوڑتے نہ آتے ہیں۔ جان صاحب کے یہاں تکلف آدرد اور تصنع ضرور ہے اس کے باوجود وہ عورتوں کے جذبات کی ترجمانی کامیاب طریقہ پر کرتے ہیں۔ نازنین بقول اسی رنجیتی گوئی میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے۔

تاریخ نظم و نثر اردو، غنما جادو، تذکرہ خندہ گل اور تذکرہ رنجیتی میں مراد جان صاحب کی تاریخ انتقال کے متعلق قدرے اختلاف ہے آخر رام پوری نے ان سب باتوں کا تصفیہ کر دیا ہے اور وہی زیادہ صحیح ہے۔ آخر صاحب کے بیان کے مطابق جان صاحب نے ۱۷ سال کی عمر میں (۱۹۱۱ء) رام پور کی سرزمین پر داعی اجل کو لبیک کہا اور ان کی ذات پر رنجیتی کی روایت ختم ہو گئی۔ رنجیتی گو شعراء کے کلام کا انتخاب اگرچہ دل چسپی سے خالی نہیں، لیکن بڑی ذمہ داری کا کام ہے۔ موجودہ دور کا مذاقی ادب خود بدل گیا ہے۔ مریضانہ روایات ادب سے بالکل خارج کی جا چکی ہیں۔ ادب برائے ادب کی اس زمانہ میں کوئی اہمیت نہیں، میں نہایت احتیاط سے چند اشعار انتخاب کر کے لکھتا ہوں۔

رنگین ۱۔

اس لگنے سے تے اور بکھلنے سے ترے  
دوستوں کو مرے دشمن تو کیا ہے ترے  
اٹھتے ہی صبح کو اور جاتی یو رنگین کے پاس  
چلو چل کر قطب صاحب میں جھولنا ڈال کر جھولیں  
کردن قربان میں پشتوا کو جالی کی کرتی پر  
نہیں آئی نہیں کم بخت دوانی آجا  
بال ملتے کے جوڑے سے لے لے ہیں ترے  
ہمسائی پر یہ وقت پڑے کہ تیس دن  
زہر کر دیتی ہے وہ کھلنے کو لڑ کر مجھ سے  
دل پر میرے نقش ہیں رنگین کی ساری خوشیاں  
کوئی پیس کر خوب سی لال مرچیں  
یوں بولتی ہوں بول بڑا خاک چاٹ کر  
پکھڑ جائے نگرے سے مر جاؤ سارے  
مرے منزل کے بس اڑاؤ نہ کیرے  
الہی کرے نیکے تالو میں رنگی  
کھو جھڑا جائے مری آنکھوں کا

ترے تالو میں الہی پڑے نامور ددا  
اور کیا چاہیے کیا ہے تجھے منظور ددا  
کہیو سب حال مرا میں ترے داری آتا  
دکانا مینہ برستا ہے مہینہ ہی سادون کا  
دکانا مجھ سے اٹھ سکتا نہیں ہو جھومن کا  
آپ جیتی کوئی کہ اپنی کہانی آجا  
شکل لگتی ہے بڑی آج ڈرانی آجا  
بُن بن کے بچتی ہے بچاری ازار بند  
آج سے میں ساتھ اس کے کھاؤں کھانا دور پار  
اس کی بھجوانی ہوئی مہندی لگاؤں دور پار  
تسے دو دن دیدوں میں بھر جاؤ آؤں  
گوئیاں کی طرح جھاڑو کی تیلی نہیں ہوں میں  
لگے تم کو ایسی ہی گولی کہ سارے  
سناؤ نہ اپنی یہ بولی کہ سارے  
یہ جیسی زباں تم نے کھولی کہ سارے  
نہیں کیوں ان کو نہیں آتی ہے



طاقت کا، ناز نینان کشور جہاں اس کے حسن یوسفی پر اگر زلیخائی کا دم بھریں کچھ دور نہیں اور نازک ہنسا لان گلشن حسن اس کے گل رخسار کی ناز کی سے اگر آپ کو غنچہ برگ ریز منظور کریں تو کیا عجب ہے اس کے غم کے آگے زور آزمایاں دہش خانہ طاقت کا سر جھکتا ہے اور اس کے نعرہ مردانہ کے سامنے شیر صولتان ہمیشہ شجاعت کا دم بند ہوتا ہے اور یاران ادا انہم اور حسریگان ادا شناس جانتے ہیں کہ ناز نین نام ہے اس حیلہ آفرین شعیبہ ایسا جادو کا ناز و انداز و غمہ طرازی و عشوہ سازی گاہ عشاق بے قرار سے لطف کے پرے میں جان کا خواہاں ہونا

(آگے کی عبارت نقل کرنا مناسب نہیں)

مرزا علی بیگ ناز نین، صابر مصنف گلستان سخن کے شاگرد تھے ان کی بات کو غلط کہنا مشکل ہے مولانا عبد الباقی اسی نے علی بیگ کو حضرت ذوق کا شاگرد بتایا ہے۔ ذوق سے ان کو جو عقیدت اور محبت تھی وہ ان کے کلام سے ظاہر ہے۔ ذوق کی وفات پر انھوں نے ایک قطعہ تیار کیا تھا اس سے ان کی عقیدت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے آخری دو شعر یہاں لکھے جاتے ہیں:-

ولیکن مجھے کا ملوں سے ہے الفت      غم ذوق میں رات بھر میں نہ ہوتی

لکھی ان کی تیاری اور یہ ہوا غم      میاں ذوق کو میں ہوا آپ روئی

مکن ہے ناز نین دوسری اصناف سخن میں ذوق کے شاگرد ہوں اور ریختی میں صابر سے مشورہ کرتے ہوں۔ ناز نین صاحب دیوان تھے اور ۱۳۱۷ھ میں جب تذکرہ "گلستان سخن" مرتب ہوا ہے وہ زندہ تھے۔

قادری بخش صابر نے اپنے تذکرہ میں ناز نین کے فن کو جان صاحب، رنگین اور انشا کے فن پر ترجیح دی ہے، لکھتے ہیں:-  
 "راقم میچھاں صابر کم استعداد نے ان تینوں (رنگین، انشا، جان صاحب) کی ریختی کو نظر غور سے دیکھا اور چشم انصاف سے ملاحظہ کیا ایسا مقام کم پایا کہ زبان ریختی کو لطف شاعری کے ساتھ انصاف سے کرایا ایک مفرح و لنوار طیار کی ہو بیشتر عورتوں کی گفتگو اور ان معاملوں کے سوا کہ مرتبہ شناسان سخن کے نزدیک فنون اور نازک دماغوں کے آگے نامعقول ہیں اور کچھ نہیں اور نامعقولیت سے نہ یہ مراد ہے کہ کلام بخش آمیز یا کلمات ہنوت انگیز سے قلم کو آلودہ کیا ہے یہ تو اس نظم کے گوش و گردن کا پیرایہ بل اس طرز کا غیر مایہ ہے مراد اس سے یہ ہے کہ وہ باتیں جو عورتوں کو انشا خانہ داری میں پیش آتی ہیں، مثلاً کسی بہن بہنیل کے گھر مہمان جانا یا کسی بھائی بند کا اپنے گھر بلانا ختم سے ٹوم پھلے کے گھر دے کی تمنا اور کرتی انگیارنگولے کا تقاضہ ایسی طرح خراج کی ہیں کہ ان سے کچھ لطیف یا نکتہ کو شاعر خوش مذاق کو لذت دے حاصل نہیں ہوتا۔ اور مرزا نے مرزا مثنیٰ (ناز نین) نے ان معاملات کو اس لطافت سے ادا کیا ہے کہ سامع کا جی نکل جاوے اور سننے والا کلیجہ پکڑے کیچھ جاوے۔"

سناخ نے بھی سخن شعراء میں ناز نین اور جان صاحب کے کلام کا تقابل کرتے ہوئے لکھا ہے کہ برخلاف جان صاحب کے ان کی شاعری میں کچھ مزہ بھی ہوتا ہے۔

ان دونوں مصنفوں کی تنقید دوستی اور عداوت کے جذبات سے متاثر ہے۔ کیونکہ "تیار ریختی" کی روایت کے مطابق ناز نین مرزا صابر کے شاگرد تھے۔ اور سناخ اہل لکھنؤ سے اس بناء پر برہم تھے کہ انھوں نے سناخ کی شاعری پر نہایت معقول اعتراضات کئے تھے۔

جان صاحب کے کلام میں آرد و مزد ہے لیکن اکثر مقامات پر انھوں نے عورت کے جذبات و احساسات کی نہایت کامیاب



عکاسی کی ہے۔ ان تمام رنجشی گو شعراء کے کلام پر بہت اجمالی تبصرہ اس طرح کیا جاسکتا ہے کہ انشاء کا کلام تصنع اور آدرد سے پاک ہے۔ انھوں نے بیگمات دہلی کے رزمروہ کو اپنے اشعار میں صرف کیا ہے۔ رنجین نے اپنی احتیاط اور اعتدال کی بناء پر تمام معاصرین میں امتیاز رکھتے ہیں اور رنجشی کا کوئی شاعر ان سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ خود انشاء بھی ان کے پیچھے دوڑتے نظر آتے ہیں۔ جان صاحب کے یہاں تکلف آدردانہ تصنع ضرور ہے اس کے باوجود وہ عورتوں کے جذبات کی ترجمانی کامیاب طریقہ پر کرتے ہیں۔ نازنین بقول آستی رنجشی گوئی میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے۔

تاریخ نظم و شاعر اور، غنائے جاوید۔ تذکرہ خندہ گل اور تذکرہ رنجشی میں عمر اور جان صاحب کی تاریخ انتقال کے متعلق قدرے اختلاف ہے آثار رام پوری نے ان سب باتوں کا تصفیہ کر دیا ہے اور وہی زیادہ صحیح ہے۔ آثار صاحب کے بیان کے مطابق جان صاحب نے ۱۷ سال کی عمر میں (۱۹۱۷ء) رام پور کی سرزمین پر داعی اجل کو لبیک کہا اور ان کی ذات پر رنجشی کی روایت ختم ہو گئی۔ رنجشی گو شعراء کے کلام کا انتخاب اگرچہ دل چسپی سے خالی نہیں۔ لیکن بڑی ذمہ داری کا کام ہے۔ موجودہ دور کا مذاقی ادب خود بدل گیا ہے، مریضانہ روایات ادب سے بالکل خارج کی جا چکی ہیں۔ ادب برائے ادب کی اس زمانہ میں کوئی اہمیت نہیں، میں نہایت احتیاط سے چند اشعار انتخاب کر کے لکھا ہوں۔

رنجین :-

اس لنگنے سے تیرے اور بکھلنے سے ترے

دوستوں کو مرے دشمن تو کیا ہے ترے

اٹھتے ہی صبح کو درجانی ہو رنجین کے پاس

چلو چل کر قطب صاحب میں جھوٹا ڈال کر بھولیں

کردن قربان میں پشواؤ کو جالی کی کرتی پر

نہیں آتی نہیں کم بخت دوائی آجا

بال ملتے کے جو دورے سے نئے ہیں تو نے

ہمسائی پر یہ وقت پڑے کہ تیس دن

زہر کو دیتی ہے وہ کھلنے کو رد کر مجھ سے

دل پر میرے نقش ہیں رنجین کی ساری فرخیاں

کوئی پیس کہ خوب سسی لال مرچیں

یوں بولتی ہوں بول بڑا خاک چاٹ کر

بچھڑ جاؤ مگر سے مر جاؤ سارے

مرے منہ کے بس اڑاؤ نہ کیرے

اپنی کرے نکلے تالو میں گکٹی

کھو جڑا جائے مری آنکھوں کا

تیرے تالو میں الہی پڑے ناسور دوا

اور کیا چاہیے کیا ہے تجھے منظور دوا

کہیو سب حال مرا میں ترے داری آتا

دگنا مینہ برستا ہے مہینہ ہریہ ساون کا

دگنا مجھ سے اٹھ سکتا نہیں ہر بوجھ دامن کا

آپ جیتی کوئی کہ اپنی کہانی آجا

شکل لگتی ہے بڑی آج ڈرائی آجا

بُن بن کے بچتی ہے بچاری لزار بسند

آج سے میں ساتھ اس کے کھاؤں کھانا دور پار

اس کی بھجوانی ہوئی مہندی لگاؤں دور پار

تسے ددوں دیدوں میں بھر جاؤ آؤں

گوئیاں کی طرح جھاڑو کی پتی نہیں ہوں میں

لگے تم کو ایسی ہی گولی کہ سارے

سناؤ نہ اپنی یہ بولی کہ سارے

یہ جیسی زباں تم نے کھولی کہ سارے

نہیں کیوں ان کو نہیں آتی ہے



انشاء: اللہ کرے سلامت جم جم رہے یہ سیرا  
 بندی کی دشمنی میں ناحق جو ہوں الہی  
 دل سوز ہے دوا مرسی پر اس کا ہر گھڑی  
 دم دلا سا عبت نہ دے انا  
 چوٹ اک دل کو لگ گئی انشا  
 جو مجھے بڑے کے سو الہی کرے  
 لے بی بی میں بھائی شاندار تیرے  
 وہ چال نہ چل کر نام رکھے کوئی  
 اسے زناخی مردوا ہے بدگماں  
 پھٹے میں ہر کسی کے پاؤں کیوں دیتی ہو تم خانم  
 اے دگنا آنکھ وہ اگلی نہیں  
 باجی میں کیا کہوں اسی اولاد کیلئے  
 سر پھوڑ کے لہو کی بہاؤں کی ندیاں  
 ساتھ سوتیلوں کے تم جاتے ہو بھیا پر میں  
 کیسی ہیں بوڑھے چوڑے یہ مہربانیاں  
 ہم کو ماں سے سوا ہے پیاری ساس  
 جو ہر ان کے کھلے ہیں بھوڑوں پر  
 ساس نہیں ہیں جو چاہیں کہیں اے باجی  
 نہ دیکھ دو لہا کو ساس نندوں کے آگے کھو گٹ اٹھا اٹھا کر  
 ہو خیر دلہن دو لہا کی ماتھا مارا ٹھنکا  
 پاؤں کی جوتی بھی کیا خوب لگی سر چڑھنے  
 لے گئے اس طرح بالی کان کا لے چور کے  
 شان میں اللہ کی مطلق وہ ہو دیوان کا  
 گر گٹ کی طرح کالا کبھی لال ہو گیا  
 رہوں گی میکے میں اپنے جا کر سواری منگوادو مجھ کو صاحب  
 چھپے دیور سے مرے پردا کیا  
 سمجھو مطلب تو ذرا کیا کہا سمجھنے مری!  
 وہ تلوتے مئے دھوڑ کے پٹیں میں جوتیاں ماروں  
 سر پہ باندی جو مری کے تو چلاتی ہے

رباعی:

مازنین:

نسبت:

جان صاحب:

ہے جس کے دم قدم سے دنیا کا سب بکھیرا  
 لگ جائے اُن کے منہ پر از غیب کا پھیرا  
 لگتا ہے انگلیوں کا پنخنا بہت بُرا  
 چل چلی دور ہو پرے بھی ہٹ  
 جب سنی اس کے پاؤں کی آہٹ  
 ہوتے سوتے کو اپنے کھاوے پھاڑ  
 صدقے قربان جلے والی تیرے  
 بے دُ دل یہ ہیں دیدے ہوائی تیرے  
 تو نہ کر باتیں ہلکے کان میں  
 بھٹلے شوق اے بی بی ہمتیں جھگڑا چکے کا  
 مجھ سے تیری یہ پھر گئی ہے آنکھ  
 پوچی ہے سہنتا جو کبھی دانہ ہو گیا  
 گر بال بانکا ہوگا اجی میرے لال کا  
 رہنا ہشتیار ذرا بھائی بہن سے باہر  
 پوچھا جو آج ساس گنہگار کا مزاج  
 باجی دنیا ہوا در ہماری ساس  
 پھر باں نہیں ہیں اڑکناری ساس  
 ایسا ہی رکھتی ہیں کم تختیں یہ رشتہ دونوں  
 نئی نویلی دلہن ہے پچی ابھی تو دو چار دن چیا کر  
 اچھا نہیں بی ٹوٹنا سہرے کی رڑی کا  
 مجھ سے ہر بات میں کیا کرتی ہے تکرار اکیل  
 پاؤں چوموں آپ کپے کولنا دہتا قدم  
 جیسے بسم اللہ پھاٹک ہے بوا قرآن کا  
 غصے سے مردے کا عجب حال ہو گیا  
 یہ ساس نندوں کی بولی بھولی کردوں میں کب تک بھلا گوارا  
 باجی صاحب ادھی تم نے کیا کیا  
 طعن کی طعن ہے یہ اور اجی بات کی باست  
 بتا دے جان صاحب ایسا کوئی ٹوٹکا ہم کو  
 میں نے جانا ادھی چند یا تری کھجلا تھی ہے



پیشہ خالق نہ بار دار کرے  
پھولوں میں تل رہا ہے کا شمارے چین کا  
بہتر نہیں ہے ہو جو تو انگڑ ہزار باب  
بعضے نگڑے ہوتے ہیں ایسے چہار باب  
پڑھنے کو حسن و عشق کی اس کو کتاب دو

نیچے والی مرے نہ دنیا میں  
سو کن نے پانچام پہنا ہے گلبدن کا  
نوشل ہے یہ سچ ہے پسند ہماری ماں بھلی  
پاپوشش ملتے نہیں اولاد کو۔ بہن  
آ تو جی سشاری کرنے پہ مایل ہے فاضل



اس مقالہ کی ترتیب کے وقت حسب ذیل کتابیں پیش نظر ہی ہیں:-

(۱) گلشن بخت قلمی - (۲) تیارخ نظم و نثر اردو (۳) شر الہند (۴) تاریخ ریختی معدیوان جان صاحب (۵) تذکرہ گل رعنا  
(۶) سدس جشن بے نظیر (۷) تذکرہ خندہ گل (۸) گلستان سخن (۹) آب حیات (۱۰) مجاس رنگین (۱۱) رسالہ نگار  
ماہ جون ۱۹۷۷ء (۱۲) زبان اور علم زبان (۱۳) طنز و مزاح ہر دو جلد

## تصانیف علامہ نیاز فتحپوری

نقاب اٹھ جانے کے بعد ۷۵ — ۱

خلافت معاویہ و زید پر تبصرہ ۵۰ — ۱

### نگار کے خاص نمبر

مومن نمبر ۴ — ۱

تذکرہ کردوں کا تذکرہ نمبر ۴ — ۱

جہاد شاعری نمبر ۴ — ۱

ہندی شاعری نمبر ۴ — ۱

ماجدولین نمبر ۳ — ۱

نیاز نمبر ۴ — ۱

اقبال نمبر (عرف چند کا پیاں) ۵ — ۱

نظر اکبر آبادی (عرف چند کا پیاں) ۵ — ۱

من ویرداں ۶ — ۱

انتقادیات ۴ — ۵۰

شہوانیات ۴ — ۵۰

تیارخ کے گم شدہ اوراق ۲ — ۱

شہاب کی سرگزشت ۲ — ۱

مشکلات غالب ۲ — ۱

ذہب عالم کا نقاب علی رضا ۱ — ۷۵

شبستان کا قطرہ گوہر ۱ — ۲۵

عوض نفیس ۱ — ۲۵

جذبات بھاشا ۱ — ۲۵

فراسیب الید ۱ — ۱

ایک شاعر کا انجام ۱ — ۱

مینجر ماہنامہ نگار پاکستان، گارڈن مارکیٹ، کراچی ۳







# قطعہ اور اس کے مماثل اصناف

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

قطعہ کو ہیئت اور معنی کے اعتبار سے قصیدہ یا غزل مسلسل خیال کرنا چاہئے۔ صرف یہ کہ قصیدہ اور غزل میں مطلع کا ہونا ضروری ہے اور قطعہ میں عموماً مطلع نہیں آتا۔ گویا کسی نظم کے پہلے شعر کے پہلے مصرعے سے قافیہ نہ لانے کے سبب اسے قطعہ کہا جاتا ہے۔ چنانچہ صاحب مخزن الفوائد اس کی وجہ تسمیہ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ۔

”وہ تسمیہ اش دہشت کہ از مصرعہ نخستین مطلعش قافیہ منقطع شدہ والا ہم چوں قصیدہ مسلسل است یا

غزل مسلسل و باید کمتر از دو شعر نہ باشد و از رباعی متنازی شود از اس معنی کہ در اوزان مقررہ رباعی نہ باشد“

صاحب ”علم بدیع در زبان فارسی“ سید محمد رضا دانی جواد کے بیان کے مطابق۔

”قطعہ بکسر اول صحیح است و در لغت پارہ از ہر چیز را کہ منقطع و در اصطلاح ابیات متحد و در وزن و قافیہ است

کہ تعداد آن از دو بیت کمتر نمی شود و مترامر قطعہ در بیان یک معنی مقصود و شرح یک فکر مخصوص می باشد

رعایت قافیہ در مصراع اول از مطلع آن لازم نیست و گاہ قافیہ داشتہ باشد“

ان بیانات کی روشنی میں ”قطعہ“ کے لئے حسب ذیل شرطیں قرار پاتی ہیں۔

۱۔ جملہ اشعار، قصیدہ اور غزل کے مانند ہم وزن و ہم قافیہ ہوں۔

۲۔ قصیدہ غزل مسلسل یا شنوی کی طرح ان میں معنوی ربط ہو۔ یعنی کوئی مسلسل واقعہ یا مضمون نظم کیا گیا ہو۔

۳۔ کم از کم دو شعر ہوں زیادہ سے زیادہ کی حدود متعین نہیں ہیں۔

۴۔ اشعار کے لئے کسی بحر یا وزن کی تخصیص نہیں ہے لیکن رباعی کی مخصوص بحر اور وزن سے مختلف ہونا ضروری ہے۔

۵۔ پہلا مصرعہ عموماً بغیر قافیہ ہوتا ہے۔ لیکن اگر قافیہ بھی لایا جائے تو کوئی ہرج نہیں ہے۔

ان شرائط پر غور کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ قطعہ، بجز معنی، رباعی، مسلسل غزل، شنوی یا قصیدہ سے مختلف نہیں ہے

ہیئت میں وہ قصیدہ اور غزل مسلسل سے مشابہ ہے لیکن اس کے پہلے مصرعے میں اکثر قافیہ نہیں ہوتا۔ قطعہ میں مضمون

یا موضوع کی پابندی نہیں ہوتی جس قسم کے خیالات اور جس قسم کے واقعات شاعر چاہے اس میں نظم کر سکتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ



اس کے سارے اشعار، معنوی حیثیت سے ایک ہی لڑی میں پردے ہوئے ہوں۔ ہر چند کہ قطعہ، صرف دو اشعار کا بھی ہوتا ہے لیکن اردو شعرا کے دواوین میں طویل قطعات بھی کثرت سے ملتے ہیں۔ چنانچہ غالب کی یہ مسلسل غزل سے اسے داروان تازہ بساط ہوائے دل ذہن ہوا اگر تھیں ہوسس ناد گوش ہے جو کہ مطلع سے جاری ہے اور جس میں آٹھ اشعار ہیں مضمون کی یک رنگی کے سبب قطعہ کے تحت آتی ہے۔ اس طرح غالب کی جس مسلسل غزل کا مطلع ہے۔

رکھو غالب مجھے اس تلخ نوائی میں معاف آج کچھ درد مرے دل میں سوا ہوتا ہے  
وہ بھی مطلع نہ رکھنے اور معنوی تسلسل کے سبب قطعہ ہی کہلائے گی۔

غالب کے سب ذیل قصائد میں۔

(۱) اے شہنشاہِ آسماں اورنگ اے جہاندارِ آفتاب آثار

(۲) اے شاہِ جہاں گیر۔ جہاں بخش جہاندار ہے غیب سے ہر دم تجھے صد گونہ بشارت

(۳) اے شہنشاہِ فلک منظر بے مثل و نظیر اے جہاندارِ کرم شیوا، بے شبہ و عدیل

چونکہ مطلع نہیں ہے اس لئے انھیں اصطلاحاً قصیدہ نہیں بلکہ قطعہ ہی کہا جائے گا۔

لیکن آجکل عموماً دو شعر کے مختصر قطعے کہے جاتے ہیں اور چونکہ رباعی اور دوبیتی میں بھی صرف دو ہی شعر ہوتے ہیں اسلئے بعض حضرات ان تینوں اصناف میں امتیاز نہیں قائم کر پاتے۔

قطعہ در باعی کے فرق کے سلسلہ میں یہ بات خاص طور پر ذہن میں رکھنی چاہئے کہ رباعی کے اوزان مخصوص ہیں۔ ان مخصوص اوزان کے سوا کسی دوسری بحر و وزن کے دو شعروں کو قطعہ سمجھنا چاہئے۔ اگرچہ قطعہ کے لئے اہل عروض و قواعد نے یہ شرط لگائی ہے کہ اس کے پہلے مصرع میں قافیہ نہیں آتا لیکن عملی طور پر یہ پابندی ضروری نہیں خیال کی گئی اس لئے کہ بعض علماء و شعرا نے دو شعر مقفی کو بھی قطعہ ہی نام دیا ہے۔ اردو فارسی کے دواوین میں اکثر اسکی مثالیں ملتی ہیں۔ بلکہ بعض جگہ ان کی صراحت بھی کر دی گئی ہے۔ ممدون و ناشر سے اکثر یہ غلطی ہوتی ہے کہ وہ قطعات کو رباعی کے ذیل میں درج کر جاتے ہیں چنانچہ کلیات ظفر، کلیات ناسخ اور دیوان ذوق مطیع نول کشور میں ایسی غلطیاں موجود ہیں۔ لیکن جو لوگ رباعی کے وزن کی تفصیص کو سمجھتے ہیں۔ وہ قطعہ کو رباعی کے تحت کبھی نہیں لاتے۔ مثلاً دیوان ذوق صفحہ ۱۹۲۲ء میں یہ قطعہ رباعی کے تحت درج ہے

دنیا سے ذوق رشتہ الفت کو توڑ دے

جس سر کا ہے یہ بال اسی سر میں جوڑ دے

پر ذوق تو چھوڑے عیاں اس پر زال کو

یہ پر زال اگر تجھے چاہے تو چھوڑ دے

لیکن محمد حسین آزاد نے اپنے استاد ذوق کا جو دیوان ضروری تشریح و حواشی کے ساتھ ترتیب دیا ہے۔ اس میں اس قسم کے قطعات کو رباعی کے عنوان سے الگ کر دیا ہے۔ دیوان ذوق مرتبہ آزاد مطبع اسلامیہ لاہور کے ۱۹۸۹ء کے حاشیہ پر آزاد نے یہ رباعی



اے ذوق کرے گا کوئی دنیا کیا ترک

دنیا ہے بری بلا اے کیسا ترک

کیا دخل کہ جو ترک کسی سے دنیا

جب تک نہ کرے آپ اے دنیا ترک

اس رباعی کے معلق محمد حسین آزاد لکھتے ہیں :-

”رباعی مندرجہ حاشیہ میں نے ایک دن استاد کے سامنے پڑھی اور کہا حضرت اس میں وہ گری اور تیزی

نہیں جو آپ کی زبان کا جوہر ہے۔ فرمایا کاٹ دو، میں نے کہا۔ مضمون تو بہت خوب ہے۔ فرمایا

رباعی کی بحر میں تو یہی ہو گا۔ اچھا قطع کر دیتے ہیں۔“

دنیا سے ذوق رشتہ الفت کو توڑ دے

جس سر کا ہے یہ بال اس سر میں جوڑ دے

پر ذوق تو نہ چھوڑے گا اس پر نال کو

یہ پر نال اگر تجھے چاہے تو چھوڑ دے

(دیوان ذوق مرتبہ آزاد)

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ ذوق آزاد بھی ایسے دو شعروں کو جو کہ اگرچہ مطلع رکھتے تھے لیکن رباعی کی مخصوص بحر میں نہ ہوتے

تھے قطع ہی کہتے تھے۔ اس لئے قطعہ در رباعی کے درمیان جو چیز مابہ الامتیاز ہے وہ ان کا وزن ہے۔ چنانچہ ایسے دو یا دو سے زائد

خارج مطلع کے ساتھ یا بلا مطلع آئیں اور جو رباعی کے مخصوص وزن پر نہ ہوں قطعہ کہلائیں گے۔

دوبیتی اور قطعہ کے فرق کے سلسلے میں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ دوبیتی میں مطلع ہوتا ہے اور قطعہ میں نہیں ہوتا۔ دوسرا فرق یہ ہے

دوبیتی یا رباعی میں صرف چار مصرعے ہوتے ہیں لیکن قطعہ کے اشعار کی تعداد متعین نہیں ہے۔ ہر چند کہ دوبیتی اور قطعہ کے لئے

خاص بحر یا وزن کی قید نہیں ہے پھر بھی آج کل اہل ایران جن دو بیتوں کو رباعی سے ممتاز کرنے کے لئے اصطلاح شعر میں دوبیتی

کہتے ہیں وہ عموماً بحر ہزج میں کہی جاتی ہے۔ اور اس کے مصرعے سہ رکنی ہوتے ہیں۔ میر محمد رضا جواد کی رائے قطعہ کے سلسلے میں اوپر

سے گزر چکی ہے۔ دوبیتی کے سلسلے میں وہ لکھتے ہیں کہ :-

”دوبیتی، از آتمش پیدا است عیار تست از دو بیت بہر وزن و قافیہ کہ باشد مگر اینکہ بہتر

است مصرعہ ہائے اول و دوم و چہارم آن قافیہ یکساں داشت و قافیہ مصرعے سوم با اختیار

شاعر است۔“

شاعرانیت پیشہ قرن پنجم بابا طاہر تخلص بہ عریاں چناں روح بہ اس نوز شعر مدیدہ کہ مورد

قبول خاص و عام واقع شدہ بطوریکہ اغلب شعرا نے بعد از اں از لحاظ انتخاب وزن از

ادبیروی نمودہ اند۔“

رباعی در لغت بمعنی اسے چہا تائی نوز شعری است مانند دوبیتی مگر اس کو رباعی تابع وزن خاص



می باشد بوزن لاقول ولا قوۃ الا باللہ است ، در صورتیکہ دویتی را ہر روز نے نمیتوان گفت

لیکن جیسا کہ خود صاحب "علم بدیع" نے بھی اشارہ کیا ہے ۔ با با ظاہر عریاں کی دویتوں کو اس درجہ قبول عام نصیب ہوا کہ ان کی استعمال کردہ بحر ہزج سد رکنی کے دو شعروں کو عموماً دویتی کیا جانے لگا۔ اس کے برعکس دوسری بحروں کے دو شعروں کو خواہ ان کے چاروں مصرعوں میں قافیہ ہو یا تیسرے مصرعہ میں نہ ہو ، قطعہ سے موسوم کر دیا گیا ۔

دوسری اصناف کی طرح اردو میں قطعہ کا رواج بھی فارسی کے زیر اثر ہوا ہے اور قدما سے لے کر آج تک کے سبھی شاعروں نے کچھ نہ کچھ قطعہ کی صورت میں کہا ہے ۔ لیکن بیسویں صدی سے قبل اس خاص صنف میں کوئی شاعر ممتاز مقام حاصل نہ کر سکا ۔ اردو میں قطعہ نگاری کو قبولیت دراصل انیسویں صدی کے اواخر سے ، حالی ، شبلی ، اکبر ، اسماعیل میرٹھی اور آزاد کی نظم نگاری کے تحت حاصل ہوئی ہے ۔ اکبر الہ آبادی نے خصوصاً اس کی طرقت توجہ کی ہے اور ان کی ظریفانہ شاعری عموماً قطعہ ہی کی صورت میں ہے ۔ اقبال نے بھی کثرت سے قطعات کہے ہیں اور اسے ہر قسم کے سنجیدہ اور فلسفیانہ مضامین کا شعل بنادیا ہے ۔ اکبر الہ آبادی کے زیر اثر بیسویں صدی کے شعرا نے قطعہ کو اپنانے کی کوشش کی ہے چنانچہ دو چار قطعے تو خیر آج کے ہر شاعر نے کہے ہیں لیکن جنہوں نے اس خاص صنف میں خود کو ممتاز کر لیا ہے ان میں احسان دانش ، سیلاب اکبر آبادی ، اختر انصاری دہلوی اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے نام آتے ہیں ۔ ان حضرات کے قطعات محض تاریخی اہمیت کے حامل نہیں ہیں ۔ بلکہ ان میں وہ ساری فنی خصوصیات اور شاعرانہ لوازم موجود ہیں جو اردو شاعری میں ان کے رتبے کو بلند تر کرنے میں مدد دیتے ہیں ۔

۱۔ علم بدیع در زبان فارسی ۳۱۶ جاپ تہران

اردو میں بے لاگ ، بے باک اور بے لوث تبصرے کی ایک نئی روایت

## دوماہی ادبی تبصرے

جس میں اردو کی معیاری کتابوں ، ادبی اور علمی رسالوں ، دانش گاہوں اور ادبی انجمنوں کی سرگرمیوں شعروادب کے رجحانات اور مسائل پر غیر جانبدارانہ تبصرے اور مذاکرے شامل ہوتے ہیں ۔

مدیر..... خلیق انجم

ادارہ تحریر

☆ - ڈاکٹر اسلم پرویز

☆ - ڈاکٹر قمر رئیس

☆ - صدیق الرحمن قدوائی

☆ - شریف احمد

۱۰ سالانہ - چار روپے

خط و کتابت کا پتہ :- انجم لاج - کلاں محل - دہلی ۱۱







# اردو گیت

(اظہر علی فاروقی)

گیتوں کے ساتھ جب اردو کا لفظ ایک دسویں سابقے کے طور پر لگ جاتا ہے تو ہمارا ذہن فوراً ان گیتوں کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو تقریباً بیسویں صدی کی پہلی چوتھائی میں اردو ماہناموں کے ذریعے منظر عام پر آئے اور بہت جلد اردو شاعری کی ایک مستقل صنف بن گئے۔ یہ گیت خواہ بنگالی شاعری اور خصوصیت سے ڈاکٹر ٹیگور کی غنائی شاعری کی تقلید میں وجود میں آئے ہوں یا ردمانیت کی بدولت جنم لیا ہو یا کسی دوسرے جذبے کی کارفرمائی کا نتیجہ ہوں ہم سر درست اس بحث میں پڑنا نہیں چاہتے۔

ایسے اردو گیت عام طور پر رومانی اور مثالی ہوا کرتے ہیں۔ رومان پرورد شاعروں نے شباب کے دلولہ خیز جذبات سے متاثر ہو کر اس صنف شاعری کو اپنایا۔ جناب آرزو لکھنوی جیسی دو چار اور مقتدر ہستیاں (اگر آپ چاہیں) مستثیات میں آسکتی ہیں۔ عام طور سے ان گیتوں میں وہ رومان زدہ نوجوان ہیں جو سماجی قیود اور رسوم کی وجہ سے ایک نہ ہون سکے ہوں گے۔ وہ ایک ایسی دنیا ڈھونڈتے ہیں جہاں ایسی سماجی پابندیاں اور قیدیں نہ ہوں۔ وہ ایک مثالی دنیا بنا نا چاہتے ہیں جہاں دیر و حرم کے پہلوں میں میٹانے اور پری فلنے ہوں۔ وہ اپنے حرکات و سکنات اپنی رفتار و گفتار میں مطلق العنانی کی حد تک آزاد رہنا چاہتے ہیں۔ ان کی مثالی دنیا میں حرمی نصیبوں کی آپس نہ ہوں، نالے نہ ہوں اور ان کے سینوں میں جدائی کے داغ نہ ہوں۔ اس کے ساتھ ساتھ اخوت اور ہمدردی کا دور دورہ بھی ہو۔ انسان انسانیت کا نمونہ ہو وہ انسان نما وحشی درندہ نہ ہو۔ غرضیکہ وہ اس کلبگ میں ایک ادنیٰ سے اختلاف کے ساتھ ست جگ کے خواب دیکھ رہے ہیں۔

ایسے گیتوں میں مثالیت کا جذبہ کبھی کبھی اپنے منتہا پر پہنچ کر فرار کا موڑ اختیار کر لیتا ہے اور شاعر اس دنیا سے بہت دور کسی ایسے مقام پر پہنچ کر مدہوش ہو جاتا جہاں کوئی نہ ہو، جس کی تمنا غالب بہت پہلے کر چکے تھے۔

”جئے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو“

یہ وہ گیت جن کی طرف ”اردو گیت“ کہنے پر ہمارا خیال جاتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک بات اور بھی ہے کہ ہم عام طور سے گیتوں کے لئے گانا بھی ضروری سمجھتے ہیں، اور گیتوں کو ایک گائی جانے والی چیز سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کا لفظ ہٹا کر جب کبھی تنہا گیت کا لفظ زبان پر آتا ہے تو ہمارے کانوں کے پردوں پر اس قسم کے بول مکرانے لگتے ہیں:

(۱) (۱) وہ ہنسوں کا جھٹکا بچھڑ گیورے

(۲) جب پیار کیا تو ڈرنا کیا

(۳) میں کیا کروں رام! مجھے بڑھ چل گیا۔



(ب) (۱) بریلی کے بازار مراجم کا گراں سے

(۲) سستیاں کی گود میں گیند ابن جاؤں گی

(۳) پھول گیند دانہ مارو کر جوا میں لاسگے ہے چوٹ

(۴) چلو رکھو آدیں اللہ میاں کی بارہ دری

(۵) تھی تھی بوندیاں رے جھوٹے کامرا جھوٹا

گروپ (۱) کے بول گیت ہیں۔ گائے جاتے ہیں اور انھیں اردو گیت بھی سمجھا جا رہا ہے۔ یہ فلمی گیت ہیں۔ گروپ (ب) کے بول بھی گیت ہیں جو بکثرت گائے جاتے ہیں، مگر آپ ان بولوں پر اردو کا اطلاق کرنے کے لئے شاید تیار نہ ہوں۔ یہ عوامی (لوک) گیت ہیں۔ اس ضمن میں ایک بات اور بھی قابل غور ہے اور وہ یہ کہ اگر ہم گیتوں کے لئے گائے جانے اور شگیت کی شرط لگاتے ہیں تو اردو غزل سب سے بعد کر گیت کہے جانے کا حق رکھتی ہے، اس لئے کہ اردو غزل سے زیادہ شاید ہی کوئی دوسری صنف شاعری شگیت کی کسوٹی پر چلی گئی ہو اور غزل سے زیادہ شاید ہی کوئی دوسری چیز گائی جاتی ہو، مگر غزل کو آج تک کسی نے گیت کے نام سے نہیں پکارا اور غزل کو کوئی گیت کہنے کے لئے شاید ہی تیار ہو۔ ان سب باتوں سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں۔

(۱) جنھیں ہم اردو گیت سمجھتے ہیں۔ وہ تو گائے جاتے ہیں اور نہ لوگوں کی زبان پر چڑھ سکے ہیں۔ ان اردو گیتوں کو شاید خود شاعر نے کبھی گایا ہو تو گایا ہو (بشرطیکہ وہ گانا جانتا ہو) اور نہ کسی دوسرے نے ان کو کبھی نہ گایا ہو گا۔

(۲) ایسے گیتوں کی ایک شاخ فلمی گیتوں کی ہے۔ جو اردو کے ہیں۔ شاعروں نے بنائے ہیں گائے جاتے ہیں اور بہتر سے گیت لوگوں کی زبانوں پر چڑھ چکے ہیں۔

(۳) کچھ گیت ایسے ہیں جو لوگوں کی زبانوں پر ان دو سے بھی زیادہ چڑھے ہیں اور نہ صرف گائے جاتے ہیں بلکہ لاکھوں عورتیں اور مرد انھیں پشت پناہی سے گاتے چلے آ رہے ہیں۔ یہ عوامی گیت ہیں اور انھیں ہم اردو کے گیت نہیں سمجھتے۔

(۴) غزل جو سب سے زیادہ گائی جاتی ہے اور اردو کی خاص چیز ہے، اسے ہم گیت نہیں کہتے۔

ان میں سے جو کچھ چیز ہمارے لئے بہت کارآمد ہے جو اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ ہم غزل کو اس لئے گیت نہیں کہتے کہ گیتوں کی ہیئت، زبان، مضامین اور لب و لہجہ کا جو شخص ہمارے ذہنوں میں ہے وہ غزل کے لوازمات اور اس سے وابستہ دوسری چیزوں سے مناسبت نہیں رکھتا۔ غزل کے اشعار ردیف قافیہ وغیرہ کے پابند ہیں لیکن گیت کاران کی پابندی ضروری نہیں سمجھتا۔ اگر کہیں ایسی پابندیاں مل جائیں تو انھیں ایک اتفاق سمجھئے۔ غزل کی زبان اور لب و لہجہ گیتوں کی زبان اور لب و لہجہ سے بالکل مغایرت رکھتا ہے اور اخیر تیرہویں صدی عیسوی سے برج بھاشا ہی شگیت کی زبان رہی ہے اور کم و بیش آج بھی اس کی ساکھ باقی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گیت کاران فارسی، عربی الفاظ اور بندشوں سے احتراز کرتا ہے جو غزل میں بخوبی کھپائی جاسکتی ہیں اور وہ برج بھاشا یا اردو کے الفاظ، اور کبھی کبھی افعال کو فارسی الفاظ اور کھڑی بولی کے افعال پر ترجیح دیتا ہے۔

ایسی حالت میں اگر ہم اردو گیتوں کے بارے میں کوئی بات کہنا چاہتے ہیں تو ہمیں سب سے پہلے فلمی گیتوں کو لینا ہی زیادہ مناسب ہو گا۔ جو کیا بلحاظ ہیئت کیا بلحاظ موضوع اور مضامین اور کیا بلحاظ زبان اور لب و لہجہ اور شگیت ہر صورت سے گیت کہے جاسکتے ہیں اور ایسے فلمی گیت کاروں میں آئندہ کھنوی، شکیل بدایونی، راجا جہدی علی خان، سائر لدھیانوی، مجروح سلطان پوری علی مسرور جعفری، حسرت جے پوری، آسمان بھو پالی وغیرہ کے گیت آتے ہیں۔ ان کے گیت ان کے کلام کے طبع و مجموعوں اور ریکارڈوں میں



مل سکتے ہیں اور بڑی آسانی سے فٹ پاتھ پر بیٹھے داسے کتاب بیچنے والوں سے بھی مل جاتے ہیں۔

اس کے بعد وہ گیت لے جاسکتے ہیں جن کو ہم سب سے مقدم اردو گیت سمجھتے رہے ہیں اور گائے نہیں جاتے اور انہیں کی وجہ سے ہم گیتوں کے لئے گانا اور سنگیت، کسوٹی نہیں سمجھتے بلکہ محض ایک ایسی شرط ہے جس کا وجود تو بہتر ہے اور عدم وجود سے کوئی نقص نہیں پیدا ہوتا۔ یہ کتابی گیت ہیں۔ اگر آپ چاہیں تو ایسے اردو گیتوں کو کوئی خانوں میں رکھ سکتے ہیں:

(۱) آرزو لکھنوی۔ حفیظ جالندھری وغیرہ کے گیت۔

(۲) میراجی، مقبول حسین احمد پوری، اندرجیت شرما، عرش مسیانی، امر چند قیس، فرید مطلبی، سید محمد خلیل وغیرہ کے گیت۔ آرزو لکھنوی اور مقبول حسین احمد پوری کے گیت جذبات اور زبان اور لب دلچہ ہر لحاظ سے لائق تحسین کہے جاسکتے ہیں اندرجیت شرما، امر چند قیس، فرید مطلبی کی توجہات میں خلوص کی جھلک نظر آتی ہے۔ عرش مسیانی کا ایک گیت کسانوں کے جذبات کی بہترین ترجمانی کرتا ہے جس کے بول ہیں "چل میرے گورے چل چل چل" یہ گیت کہیں زیادہ دلکش ہو جاتا اگر اس کے الفاظ اہل اور عام فہم ہوتے، فرید مطلبی اپنے گیتوں میں دیہاتیوں کے جذبات کے ساتھ ساتھ زبان اور لب دلچہ کا بھی خیال رکھتے ہیں۔ ان کا ایک گیت پڑھ کر اندازہ فرمائیے:

چلو چلو چلو چلو	بڑھو بڑھو	بڑھو بڑھو
چلو بڑھو	بڑھو چلو	بڑھو بڑھو
ناد میں بیٹھی راجا کی نار	پاتر ناچیں بارم بار	
پائل دے دی رہی جھنکار	ڈھولک بولے گرد گرد تار	
تانی بابے بولیں تار	گو نچ رہے دریا سنار	
ران کی ناؤ کے کھون ہار	دھوپ میں مٹھاری ناؤ منجھار	
چلو چلو	چلو چلو	
بڑھو بڑھو	بڑھو بڑھو	

ان گیت کاروں کے گیت زیادہ تر ہمایوں لاہور، ادنی دنیا لاہور، ریاست دہلی، چنگاری لاہور، ہل آباد وغیرہ رسالوں (۶۱۹۳۶ - ۶۱۹۳۷) کی فائلوں میں ملیں گے۔

(۳) بیگل آساہی۔ زیر رضوی۔ معصوم رضا راہی وغیرہ کے گیت۔

اب آئیے ان بولوں کی طرف توجہ عوام کے دلوں کی گہرائیوں سے نکلتے ہیں جنہیں لاکھوں انسان گاتے چلے آ رہے ہیں۔ گیت کہے جاتے ہیں لیکن آپ انہیں اردو کے دائرے میں آنے کی اجازت نہیں دے رہے ہیں۔ یہ ایک گتھی ہے۔ ایک مسک ہے جس کی طرف ہم نے اور آپ نے اب تک کوئی توجہ نہیں کی۔ آئیے آج کی صحبت میں ہم اور آپ دونوں مل جل کر اسے سلجھانے کی کوشش کریں۔

عوامی گیت کیا ہیں؟ اس بارے میں ہم اور آپ کچھ نہ کچھ ضرور جانتے ہیں۔ عوامی گیتوں کے ماہر کے بنی۔ داس گیتوں کا تعارف اس طرح کراتے ہیں۔ موصوف نے اُڑیا گیتوں پر قابل قدر کام بھی کیا ہے،

لے پتہ۔ دہلی۔ سہ ہاری۔ سہ ہر ہر نہرا گہری



۔ عوام کے دلوں سے نکلے ہوئے وہ بول ہیں جو غیر اختیاری طور پر اضطراری حالت میں کسی المانک یا طربناک جذبے سے  
تاثر کے بعد نکل جاتے ہیں۔۔۔۔۔

گجراتی عوامی گیتوں کے ایک مجموعے "رڑھیالی رات" حصہ اول کے مصنف نے تمہید کے صفحہ پر گیتوں کا تعارف  
اس طرح کرایا ہے :

"شاعری کی پابندیوں سے آزاد، عوام کے دلوں کی گہرائیوں سے نکلے ہوئے وہ بول، جو کسی احساس اور  
جذبے سے تاثر قبول کرنے کا نتیجہ ہیں۔"

ہندوستان رام زلیش ترپانھی جو گیتوں پر کام کرنے والوں میں سے پہلے بلند مرتبہ شخص ہیں جنہوں نے لوک گیتوں پر بہت  
جرا اور قابل قدر کام کیا ہے۔ انہوں نے بھی گیتوں کا تعارف بہت کچھ اسی طرح کرایا ہے، جیسا ہم اوپر لکھ چکے ہیں۔

صاف ظاہر ہے کہ عوامی گیت دیہاتیوں کے جذبات اور احساسات کے ترجمان ہیں۔ ان کے قلبی جذبات کے مظہر ہیں، کہا  
جاتا ہے کہ احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے۔ دیہاتیوں کے جذبات نے الفاظ کا جامہ پہن لیا خواہ وہ الفاظ  
جذبہ دنیا کے ہوں۔ آپ کو اختیار ہے کہ الفاظ کے ساتھ "ایسے" اور "ویسے" کی شرط لگا کر اور شعر کے لئے ردیف  
و قافیہ اور وزن کی پابندی لگا کر عوامی گیتوں کو شعر کے دائرے سے خارج کر دیں۔ لیکن گیتوں کے حلقے سے باہر نکال دینا ہمارے  
اور آپ کے لئے ناممکن سا ہے۔

اب رہی یہ بات کہ ان گیتوں میں ہوتا کیا ہے؟ ان کا موضوع کیا ہے اور ان کے مضامین کیا ہیں؟ اور یہ کتابی گیتوں سے  
کوئی مماثلت بھی رکھتے ہیں یا نہیں؟ اس کے لئے آپ عصر حاضر کی کتابی دنیا کے گیت کار زبیر رضوی کا ایک گیت پڑھئے  
جس میں گیت کار نے گیتوں کی نوعیت اور مضامین کی طرف اشارہ کیا ہے۔ پھر عوامی گیتوں سے مقابلہ کر کے خود فیصلہ فرمائیے۔

کون سا گیت سناؤں سبھی، کون سی لے میں گھاؤں  
گیتوں کا سنسار نرالا، آہیں، آنسو، چھائے  
کچھ چندا کی صورت، کچھ خوشبو پائے  
تو جو چاہے وہ میں گھاؤں

کون سا گیت سناؤں

گیت مرے چمچل اور شیتل جیسے ندی کے دھارے  
اتنے سندر جیسے چمکیں نیل گنگن پے تارے

کون سا تارا توڑ کے لاؤں

کون سا گیت سناؤں

گیت کرکنتی دھوپ بھی ہیں اور پیروں کی انگنائی

گیت سہانی بٹام بھی ہیں اور راتوں کی تہائی

کس سے تیرا من بہلاؤں

کون سا گیت سناؤں



گیت پہاڑوں سے ٹکراتی چڑا ہے کی ساتیں  
گیت مدھر ہرڑوں کا سرگم سادن کی برساتیں  
کس دینا کے تار جگاؤں  
کون سے گیت سناؤں  
گیت وہ جن کو سن کر تیرے نینا بھرا آئیں  
گیت وہ جن میں سپن سہانے شریا میں مسکائیں  
تو جو چاہے وہ میں گاؤں  
کون سا گیت سناؤں

عوامی گیتوں میں بانجھ اور راند کی آہیں، برہن کے آنسو، ساس نند کے دیئے ہوئے طعنوں کے داغ اور اہنیوں کے  
چھلے۔ بانجھ۔ برہن اور بیوہ کے بین۔ بہو کی خاموش فریاد اور پکار۔ "ساس موری مارے مند گیر یاد سے" جیسے بول سن  
کس کے نینا نہیں بھرا آئیں گے۔ چند اسی صورت اور خوشبو پالے بول پڑھے :

پھولوں سی بنو سوئے رنگ بھینی۔ بنری، رنگ بھینا بنرا

عطر باسی بنو سوئے چند انسی بنری، سُہر ج سا بنرا

پھولوں سی نازد سوئے موری بنو سوئے

عوامی گیتوں میں شوخی شراست اور چٹپل پن دیکھنا ہو تو دودھ گیت۔ زچہ گیریاں (شوہر۔ سہریا) اور سہاگ گیت سنئے اور  
اس سے بھی شوخ بننا چاہیں تو یہ بول پڑھتے چلے :

سمدھی میرے گھر آیا ڈالوں دا کے گلے موتیوں کا ہروا

سات سکھیوں میں ایسا لائے جیسے ہولی کا بکھڑا

(محلہ درگا پر شاہ۔ سیلی بھیت)

میں کہتے کہتے بار گیا

تم ایک زمانہ میری جی

بیچ عدالت جھگڑا جھگڑوں

رشوت ددن بہتیری جی

اور باہیں پکڑ کے آگے کرلوں

تب کیا رہ جائے گی تیری ری

(دھوبی گیت، گویا آلاب۔ رام پور)

دھوپ کا تاب اور بجلی کی کرک دیکھنا ہو تو آٹھاکے مثل بریلی کے، ساکھا، ضلع جھانسی میں واقع موضع لوہاری کے رجب خاں  
اور انگریزوں کی مدبھیر کے گیت پڑھے جس نے، ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں جھانسی کی رانی کا ساتھ دیا تھا۔

رجب کے گہر دجو دھا پہنچے بھاگے فرنگین دور

کر کر کر کر کر بولیں تلواریں بھٹے فرنگین چور

۱۔ دد گیت جن میں حاملہ عورتوں کی خواہشات کا بیان ہوتا ہے۔



مرمر مرمر و عا لیں بولیں و سکیں تیکھا اور تلوار

گرم گرم گرم بجیں نکاٹے فرنگیں ہو گئے پکنا چور (سمتھر - ضلع جھانسی)

عزیز گیتوں میں سہانی شایں دیکھتا ہوں تو سادہ اور ملہا ہوا پڑھے۔ جہاں رم جھم رم جھم بینا برے کی تائیں سناؤ دے رہی  
جس اور موری لال چندر یا بھیجی جائے۔ کی دہائی اور اسی لئے یہ التجا کہ

کھول دے گوریا سا جتنا

اور وہ سناٹن کی گود میں گیندا بنی جا رہی ہے۔ سیاں کی گود میں گیندا بن جاؤں گی۔

رات کی تنہائیوں کی اداسیاں اور بے بسی دیکھنا چاہیں تو ایسے گیت سنئے جہاں ایک بزمین اپنے پیتم کی یاد میں ٹڑپ رہی ہے جو بسلہ روزگار یا نوکری پر دلیراں براجم رہا ہے اور وہ سوچتی ہے ۔

کہیں گے ہاتھ کھٹکے کیوں کہیں گے ہاتھ مندیس؟

کلا کا ہاتھ چھٹی لکڑی بھجیوں پنچھی ہاتھ سندیس

اسی ضمن میں ایک دو مخصوص مضامین کی جلوہ گری ملاحظہ فرماتے چلیے۔ کتابی دنیا کا ایک گہرا سرواگت کے عنوان سے ایک

گیت میں کہتا ہے :

آؤسکھی ری آؤسکھی ری ۱۱ بجھی زلف بنادو

ما تھے اوپر بندیا لگاؤ مست نین چمکا دو

چھپا ہوئے کوئلیا کو کے پتوں یہ گنگنائے

کہ پیٹم آ رہے ہیں میں مسکائے

یہی جلوہ ایک لوگ گیت میں دیکھئے۔ بات یہاں بھی سوائت کی ہے۔ کسی نوجوان عورت کی سہیلی نے اس کو خبر دی کہ

اس کے صاحبزادے ہیں۔ ان کے سوا اگت کو چلو۔ سہیلی پوچھتی ہے :

معارفی سطحی رہی کیا اور دھوئی کیا پھر دھو گی

کیاں کی ماگ بھراؤ گی

نوجوان عورت تجاہل غار فانی سے کام لیتے ہوئے جواباً اس سے خود سوال کرتی ہے :

کونو نو سکسی ری سب رنگ پھروں - چمک رنگ پھروں

گھوڑو چلوں میںے بھیس

سہیل خاموش ہے مگر اس کا چہرہ دیکھ کر نوجوان عورت اب جواب دیتی ہے ۔

مستشرق پھروں کی سیانہ اور ڈھونڈی

موتیاں مانگ بھراؤ دنگی

(سہارنپور)

ایسے ہی موقع کا ایک دوسرا گیت پڑھے اور آرائش کی تفصیل ملاحظہ فرمائیے :

دو ترکے سنگار پہنا دھانی چوڑا

مسرد کا تھان کھینچ لیا انگلی کا ڈورا



کرتی پہنی سمان، اور ہنی، شان و دشار  
کرت پھول اور جھکے پہنے، چندر کلی کا ہار  
کنگن پہنے سوالا کھ کے جھانجھن کی جھنکار  
بال بال میں موتی پہنچے ڈال عطر پھیل  
چاہے پان، جمالی مستی، رہی آئینہ دیکھ  
رہی آئینہ دیکھ حسن کو خوب نکھارا  
ماکتے پر بند اچھکے گلے چمک رہی مال

اتنا سنو کر وہ اپنے پریم کے سامنے جا رہی ہے مگر کس طرح؟  
سج سج پگ، دھن پے چلے چتر کی چال  
ایسی حالت دیکھ کر اس کے پریم کا کیا حال ہو رہا ہے:

چلے چتر کی چال کنور رز کھٹے پر چھپائیں

دیکھ چاندنی چھپی، گھٹا کالی جھاک آلی

(دھویوں کا گیت - گویا تال - رامپو)

کتابی گیت اور عوامی گیت اس بات میں بڑی مماثلت رکھتے ہیں کہ ان میں عام شاعری کی بہ نسبت طبوسات اور زیورات کی تفصیل کہیں زیادہ ملتی ہے کتابی دنیا کا ایک گیت کار دلی کی عورتوں کے طبوسات دیکھ کر ششدر رہ جاتا ہے۔

ساری، لہنگے اور غرارے

پتلی کمر یا بل کھا جائے

بندیا چمکے، پائیل، جھومر اور پاتھوں کے کنگن

منہدی، کامل، چوڑی، غازہ اور بازو کے جوشن

اتنی چیزیں دیکھ کے لپچائے گوری کا من

یہ سب کچھ دیکھ کر گیت کار محسوس کرتا ہے:

دلی شہر ہے یاد اب تو اندر کا دربار

چست قبائیں ہیں کے جو بن دکھلائے ہرنار

اب یہی تصویر آپ اُن ٹکڑوں میں ملاحظہ فرمائیے جو ان پڑھ اور ناخواندہ انسانوں کے بنائے ہوئے ہیں —  
”دتر کرے منگھار.....“ میں آپ تھوڑا بہت دیکھ چکے ہیں۔ اب یہ ٹکڑا دیکھئے:

ہریال بنا مرا سو ہے رے

نظر لگ جائے نا اللہ نظر لگ جائے نا

سر پہ پگڑی، منہ پر مٹکائی

کلفی پہ سہرا سو ہے رے

لے سنبھال لے لے روئے لے آہستہ آہستہ دھیرے لے دھرتی لے چکور لے دیکھئے لے ریشم کا ہلکا سا کپڑا جو دل لہا  
کے چہرے پر ڈال دیا جاتا ہے۔



نظر لگ جائے نا      اشد نظر لگ جائے نا

ملس کا جامہ ، لیشم کا پٹکا  
پروں میں جوتا سگلاتی سو ہے سے

نظر لگ جائے نا      اشد نظر لگ جائے نا

گٹھے میں ہنسی ، سینے پہ ڈھونڈنا

ہاتھ میں کنگنا سو ہے سے

نظر لگ جائے نا      اشد نظر لگ جائے نا

ہریالا بنا مرا سو ہے سے .....

(جلال آباد - ضلع شایبہ چنور)

ہم طوالت کے خیال سے دوسرے گیت نہیں دینا چاہتے ورنہ یقین کیجئے کہ ملبوسات اور زیورات کا ایک بازار آپ کے سامنے ہو گا۔

کتابی دنیا کا گیت کہ - بیسویں صدی میں دلی کی عورتوں کو جمپر کے بجائے - چست قبائیں - پہنے ہوئے دکھاتا ہے ، لیکن عوامی گیتوں میں اپنے اپنے دور کے ملبوسات اور زیورات ہی نظر آتے ہیں ، ایک گیت میں جمپر ، صاف صاف اس طرح دکھایا گیا ہے :

بیل پہنچ دے - جینس دے - سادھی جمپر لا دے

جسے بس کی ترے بات نہیں مٹھارے گھراں کد اٹھ

(سہارنپور)

بہر کیف ان بیانات سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ عوامی گیت اردو کے کتابی گیتوں سے ہیئت موصوع اور مضامین کے لحاظ سے بڑی مماثلت رکھتے ہیں ، بلکہ عوامی گیتوں میں معاشرتی عناصر کتابی گیتوں سے کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں اور مضامین میں تنوع اور وسعت بھی زیادہ ہے۔

اب باقی رہا زبان کا مسئلہ اور یہ مرحلہ کہ ہم ہندوستان کے کس کس علاقے کے عوامی گیت اردو گیتوں کے ضمن میں رکھیں ؟ زبان کا مسئلہ اگرچہ نازک ہے ، لیکن اگر آپ اس میں تھوڑی سی لچک پیدا کرنے کے لئے تیار ہو جائیں تو یہ مسئلہ بڑی سہولت سے حل ہو سکتا ہے۔ آپ کے سامنے دکن کی قدیم اردو ہے ، تیر اور سودا کی اردو - ناسیج اور آتش کی اردو - عہد حاکم کی اردو - ساتھ ہی ساتھ متردکات کی ایک طویل فہرست اور ان کے اصول بھی ہیں - ہم اور آپ یہ بھی جانتے ہیں کہ اردو کے مختلف دوروں کی زبان میں ایک نمایاں فرق رہا ہے - اور یہ فرق تو آج بھی محسوس کیا جاسکتا ہے - بہار - پنجاب - دکن - راجستھان - اودھ - یوپی وغیرہ کی اردو کاتب و لہجہ ان کے علاقوں کی غمازی کرتا ہے - ہم کو اور آپ کو اس کا بھی احساس ہے کہ اردو کے شاعروں - ادیبوں اور زبان دانوں نے بہت سے الفاظ سوتی - بازاری اور نقلی قرار دے کر اردو کے دائرے سے خارج کر دیے ہیں اور لوگ گیتوں میں ایسے الفاظ کا وجود ممکن ہے - اردو دالوں نے کھڑی بولی کے علاوہ دوسری لہجائی اور تحتانی زبانوں کو کبھی سندھ نہیں لگایا۔ اور شعر و ادب میں جگہ نہیں دی مگر گیت ضرور کہتے ہیں - ایسی تحتانی بولیوں میں اسماء - صفات - منماثر اور افعال کی موجودہ صورتوں

۱۔ انگریزی لفظ اسکا بیٹ کی تبدیل شدہ صورت سمجھئے - مٹلی

۲۔ ایک زبردست شش پہل یا ہشت پہل ڈیا جس میں کٹھن لگا کر پنجریں ڈال دی جاتی ہیں - زنجیر چلے میں پہن کر ڈھونڈنا سینے پر پڑا رہتا ہے اس میں ترمیم بھی رکھ دی جاتی ہے - ۳۔ ہمارے گھر بھو اور -



س سے صرف کھڑی ہوئی کے اسماء - صفات - شمار اور افعال کو اختیار کیا ہے۔ مثلاً

(۱)	(۲)	(۳)
ساجن	سجنا	سجھنا
ندی	ندیا	ندو
بادر (بادل)	بدرا	بدردا
چھوٹا	چھٹکا	چھٹکوا
بڑا	بڑکا	بڑکوا - بڑدار
لال	لکا	لکوا
گیا	گوا	گنو - گول
آتا ہے	آیتا	آوتے - آوت
آوے گا	آئب	آئی ہی

اب اس سلسلے میں ان گیتوں کی زبان دیکھئے جو حضرت امیر خسروؒ اور بہت بعد میں حضرت دکنیہ اور دوسرے درویشوں نے لکھے ہیں۔ جنہیں ہم خانقاہی گیتوں کا نام دے سکتے ہیں:-

(۱) گھی کے دوتا بآرد نندی ہمرے گھر آئے محمدؐ

(۲) جو میں جانتی بچھڑت ہیں سیاں گھونگھٹا میں آگ لگا رہتی

ان دو مصرعوں میں دوتا (دیا) - نندی (نند) - گھونگھٹا (گھونگھٹ) اور بارو (جلاد) بچھڑت ہیں (بچھڑتے ہیں) لگا رہتی (لگا رہتی) اسماء اور افعال مذکورہ مثالوں کے نمبر ۲ دے لہجے کے اور فعل برج بھاشا کے ہیں۔ نمبر ۱ والا لہجہ برج - قنوجی اور کپھلی اور دھمی کا ہے۔

یہ رجحان عصر حاضر کے گیت کاروں کے وہاں بھی پایا جاتا ہے۔ بدریا - ندیا - گریا - سنوریا بلکہ بعض گیت کاروں کے وہاں تیسرے نمبر کے لہجے دے اسماء کا بھی بے دھڑک استعمال نظر آتا ہے۔

سجھنا آئے - سنوریا آئے - پون یہ گنگنا آئے

صرف یہی نہیں بلکہ کہیں کہیں افعال بھی تختانی زبانوں کے مل جاتے ہیں جو لوگ گیتوں میں آتے ہیں۔

میت مو ہے تا ہی ملن میلے میں

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو کے کتابی گیتوں کی زبان سے بہت کچھ مماثلت رکھتی اور قریب ہوتی نظر آتی ہے جس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ برج بھاشا ایک زمانے سے شگیت کی بھاشا ہی ہے۔ صوفیائے کرام اور درویشوں نے بھی اسی زبان کو اپنایا تا کہ محفل سماع میں ان کی تخلیقات شگیت کی کسوٹی پر کامیابی سے رکھی جاسکیں۔ اور اس کی دھنوں اور اس کے سرود پر پوری اتریں۔ چنانچہ یہی جذبہ عصر حاضر کے گیت کاروں میں بھی موجود ہے اور وہ برج اور دھمی کے اسماء بے تکان استعمال کر رہے ہیں۔ ان رجحانات کے تحت آپ عوامی گیتوں کو اردو گیتوں کے ضمن میں بڑی آسانی سے رکھ سکتے ہیں۔

اگر آپ زیادہ احتیاط برتنا چاہتے ہیں تو دوسریاتی نقطہ نظر سے عوامی گیتوں کا دائرہ تنگ کر دیجئے۔ آپ ان علاقوں کے



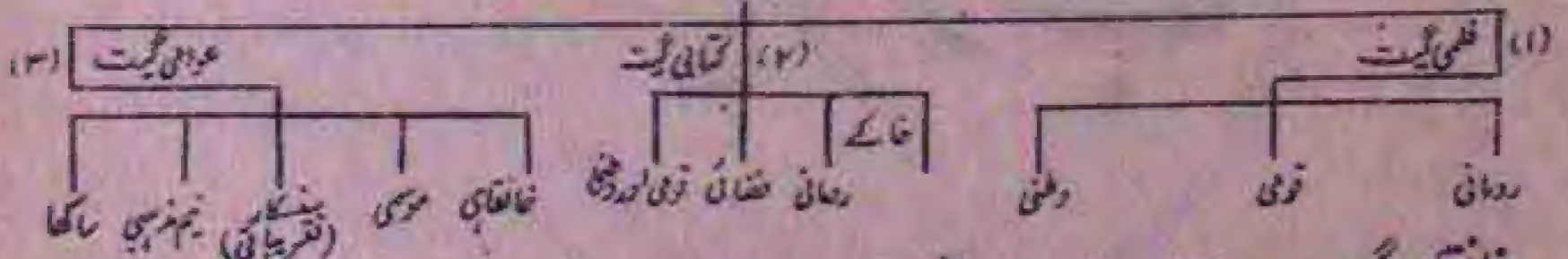
عوامی گیت اردو گیتوں کے تحت رکھیے۔ جہاں کی بولی (اسرار - صفات - ضمائر اور افعال وغیرہ) وجود اردو سے مماثلت رکھتی ہو۔  
میں بذات خود اب تک اس سلسلے میں اپنی تلک دود کی بدولت جو کچھ سمجھ سکا ہوں وہ علاقہ اس طرح ہونا چاہیے۔

- (۱) اردھی علاقے میں نعل ہر دئی کی تحصیل شاہ آباد میں پرگنہ شرح شمالی - پرگنہ پرتیل شاہ آباد خاص اور اس تحصیل کا وہ شمالی مغربی حصہ جو ضلع شاہجہاں پور سے ملحق ہے۔ جس کا فاصلہ پانچ چھ میل سے زائد نہیں ہے۔
- (۲) روسیل گنڈ (روسیل بولی کا علاقہ) بریلی - رام پور - مراد آباد - بدایوں - بجنور۔
- (۳) کورڈین یا کورڈیر دیش (میرٹھ ڈویژن) سہارنپور - مظفرنگر - میرٹھ - بلند شہر۔
- (۴) قنوجی بولی کا علاقہ - شاہجہاں پور - فرخ آباد - پیلی بھیت - مین پوری - کان پور۔
- (۵) دہلی اور اس کے گرد و پیش کا علاقہ - ہریانہ دیش کا مشرقی حصہ۔
- (۶) برج کا علاقہ صرف شہر اگرہ اور علی گڑھ خاص۔
- (۷) اردھی علاقہ میں صرف شہر لکھنؤ۔
- (۸) بنڈیلی علاقہ خصوصیت سے بھوپال کے گیت۔

ہم حیدرآباد کے نوک گیتوں کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے سے قاصر ہیں اس لئے کہ جن نہ تو خود وہاں گیا اور نہ وہاں کے نوک گیت ہی مل سکے۔

اب اگر آپ یہ ناقص تجویز تسلیم کرنے پر تیار ہیں تو اردو گیتوں کی ذیل تقسیم اس طرح ہونا چاہیے :

### اردو گیت



- (۱) خانقاہی گیت - (۱) حقانی (۲) قال (۳) رنگ شریف (۴) غزل (۵) گاکر (۶) چادر
  - (۲) سنسکار (تقریباً بیانی گیت) (۱) دوہ (۲) زچہ گیریاں (سوپر - سریا - سہاگ) (۳) چھٹی چھلے کے گیت (۴) لوری (۵) ہنگل گیت (سہاگ - شہانہ) - دھن چھوڑا - لھرے بھرائی - دنت رنگا - ہنرا - بنری (بنابنی) جلوے کے گیت (مصحف آدھی) - ٹوٹے - بابل - گالیاں (عوامی گیتوں کا ایک بہ نما اور تاریک پہلو)
  - (۳) موسمی گیت - سادنی - ملہار - بارہ ماسے -
  - (۴) نیم مذہبی - خدائی رات - رتھگا وغیرہ -
  - (۵) ساکھا - وہ گیت جن میں کسی بہادر شخص کے کارنامے اور دلیری و شجاعت بیان کی جاتی ہے۔
  - (۶) پس ماندہ اقوام کے گیت - دھوبی - گدھی - گھوسی - قصائی - مہاور - دفالی وغیرہ کے گیت
- اس طرح عوامی گیتوں کی شمولیت کے بغیر اردو گیتوں کے بارے میں کوئی کام کرنا ادھوراسارہ جاتا نظر آتا ہے۔ مذکورہ بالا علاقوں کے عوامی گیتوں کی شمولیت کے بغیر اردو گیتوں کا جائزہ بڑا ناقص سا رہ جائے گا۔







# شہر آشوب کا فن اور موضوع

(سید مسعود حسن رضوی ادیب)

شہر آشوب کا ابتدائی مفہوم اور اس کی وجہ تسمیہ | شہر آشوب ایک صنفِ نظم کا نام ہے، جو ابتدا میں ایسے قطعوں یا رباعیوں کا مجموعہ ہوتی تھی، جن میں مختلف طبقوں اور مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لوگوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا بیان ہوتا تھا، صر فی اعتبار سے لفظ 'شہر آشوب' یا مرکب اضافی ہے۔ اضافت مقلوب کے ساتھ یعنی آشوب شہر، یا اسم فاعل ترکیبی ہے یعنی آشوبندہ شہر۔ اس سے لغوی حیثیت سے 'شہر آشوب' کے ایک معنی ہوئے شہر کے لئے فتنہ اور ہنگامہ، دوسرے معنی ہوئے شہر میں فتنے اور ہنگامے برپا کرنے والے۔ حاصل دونوں کا ایک ہے۔ حسین و جمیل لوگوں کی ذات ہنگاموں کا باعث ہو سکتی تھی۔ یہی 'شہر آشوب' کی وجہ تسمیہ ہے۔ خواجہ حافظ اور ملا جانی کے مندرجہ ذیل شعروں سے لفظ 'شہر آشوب' کا مفہوم واضح ہو جاتا ہے :-

فغان کیں لوبیانِ شوخ و شیریں کارِ دِشہر آشوب  
چنان بردند صبر از دل کہ ترکانِ خوانِ یغما را  
من نہ تنہا خواہم این خوبانِ شہر آشوب را  
کیست در شہر آنکہ خواہاں نیست رے خوب را

(حافظ)

(جانی)

اکبر اعظم کے عہد میں یوسف علی حسینی جہاںی نے سور باغیوں کا ایک مجموعہ صفت الافصاف کے نام سے مرتب کیا۔ اس کے دیباچے کی ابتداء رباعی درجہ ذیل سے کی ہے، جو حسب ذیل ہے :-

اے ماہِ رخ کو طالبانِ رامشوسب  
یوسف بہ تمازت نگراں چوں یعقوب  
چوں چمن تو در باغِ شہر آشوبے صفت  
از حسن و جمالِ تست در شہر آشوب

اس رباعی کے آخری دو مصرعے بھی 'شہر آشوب' کی وجہ تسمیہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

شہر آشوب کا موضوع | حافظ محمود خاں شیرانی نے 'شہر آشوب' کی تعریف یوں کی ہے، "اس قسم کی نظمیں، جن میں پیشہ وروں

کا قطعات کی شکل میں ذکر ہو، 'شہر آشوب' کہلاتی ہیں۔ یہ تعریف ابتدائی شہر آشوبوں پر پورے طور پر صادق نہیں آتی۔ ان میں پیشہ وروں کا ذکر نہیں ہوتا بلکہ جیسا اوپر کہا جا چکا ہے، 'پیشہ وروں کے حسن و جمال اداؤں کی دلکش اداؤں کا ذکر' ہوتا ہے۔ بعد کے بعض شہر آشوبوں کا موضوع بھی یہی ہے۔

شہر آشوب کی ہیئت اور موضوع میں تنوع | ابتدا و زمانہ کے ساتھ شہر آشوب کی ہیئت میں تنوع پیدا ہوتا گیا اور اس نے



قطعوں اور رباعیوں کے علاوہ کبھی مختصر مثنویوں یا مفرد شعروں کے مجموعے کی شکل اختیار کرنی، کبھی قصیدے کی، کبھی غزل کی اور کبھی مسدس کی۔ اس کے موضوع میں بھی تبدیلی ہوتی رہی۔ اس میں کسی شہر کے مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا بیان کبھی ہمدردی کے رنگ میں، کبھی تضحیک اور ہجو کے انداز میں ہونے لگا۔ اور آخر کار شہر آشوب سے ایسی نظم مراد لی جانے لگی۔ جس میں کسی شہر کی تباہی اور اہل شہر کی بد حالی کا بیان ہو۔ اس طرح شہر آشوب کی حسب ذیل تین قسمیں ہو گئیں :-

۱۔ ایسے قطعوں، رباعیوں، مختصر مثنویوں یا مفرد شعروں کا مجموعہ جن میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کے لوگوں کے حسن اور ان کی دلکش اداؤں کا ذکر ہو۔

۲۔ ایسی نظم جس میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا ذکر ہمدردی کے رنگ میں یا تضحیک و ہجو کے انداز میں کیا گیا ہو، خواہ قصیدے کی شکل میں، خواہ مثنوی، غزل یا مسدس کی شکل میں۔

۳۔ ایسی نظم جس میں کسی شہر کی تباہی اور اہل شہر کی بد حالی کا بیان کیا گیا ہو، خواہ کسی شکل میں ہو۔

شہر آشوب کی ہیئت اور موضوع کی توضیح کے بعد اب فارسی اور اردو کے کچھ شہر آشوبوں کی کیفیت تاریخی ترتیب سے بیان کی جاتی ہے اور ان کے کچھ اشعار نمونے کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں۔ اس طرح شہر آشوب کے تدریجی ارتقا کا خاکہ سامنے آجائے گا۔

**شہر آشوب کا موجد** سب سے قدیم چیز جو شہر آشوب کے نام سے ملتی ہے، وہ مسعود سعد سلمان متوفی ۵۵۵ھ کے بانو سے فارسی قطعوں کا مجموعہ ہے، جو ان کے کھلیات میں شامل ہے۔ اس لئے ہم اسی قدیم شاعر کو شہر آشوب کا موجد کہہ سکتے ہیں۔ ان قطعوں میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کے لوگوں کا ذکر ہے، جو یا رادر و تبر کے لفظوں سے یاد کئے گئے ہیں۔ مثال کے لئے چند قطعے مع عنوانوں کے نقل کئے جاتے ہیں۔ ہر قطعے کا عنوان ایک مصرع ہے۔

### صفتِ یارِ رنگریز کُند

رخم زد و گرد آں رُخ	رنگریز
بشتش پس از رنگ آبِ دو چشم	کہ بالاش سرد است در رخ آفتاب
بے ہرچہ رنگش کُند رنگریز	کہ شست آبِ بجران آن ہر دو خواب
	از آن پس بشوید مرا و رِ ایا ب

### در حقِ دلبر خیاباز بگفت

آنکہ او بر دکانِ زبس خوبی	ہمچو خورد شید بر شہر آمد
شد فسر از تنورِ چوں دلِ من	باد و مہ رفت و باد و مہر آمد

### صفتِ یارِ کبوتر باز است

آنس تو با کبوتر است ہمہ	ننگری از ہوس بجا کر خویش
ہم بساعتِ بد تو باز آید	ہر کبوتر کہ رانی از بر خویش
دلتن و آمدنِ خبر دہا	چوں نیا موزی از کبوتر خویش



## صفتِ یارِ بر لبِ لعلی گفتم

بتا ز ہر آسمانِ جمالی      جو لڑ ہرہ یمن بد تو فرخندہ خالی  
کنار تو خالی نہ باشد ز بر لب      ز بر لب نہ باشد بے زہرہ خالی

اسی طرح بہت سے طبقوں اور پیشہ وران کے رذائل کا ذکر ہے۔ جن میں سے چند یہ ہیں۔ غیر فروش، چاہ کن، رقاص، آہن گر، فیروزہ فروش، کاتب، قصاب، طبیب، منجم، عطار، دیبا بابت، شاعر، بخومی، چوگان باز، قلندر، لشکری، تیغ زن، کشتی گیر، بعض رذائل کا ذکر ان کے ادھات کے ساتھ کیا ہے، مثلاً نوخط، خوش آواز، زلیں مکر، خوش رو، حاجی، فلسفی۔ بعض رذائل کا ذکر ان کے عجیب کے ساتھ کیا ہے، مثلاً تابیلا، گنگ، احوں، رگ زده، خط برآوردہ، سیل چشم، گریباں۔ یہ قسطے مختلف بخروں میں ہیں اور ان میں بیٹوں کی تعداد دو سے نو تک ہے۔

ان قسطوں میں جن یاروں اور دلبروں کا ذکر کیا گیا ہے، عالم خیال کے موافق دنیا میں ان کا وجود نہیں، اور تفریح طبع کے سوا ان قسطوں کی تصنیف کا کوئی مقصد نہیں۔ اس قسم کے تمام شہر آشوبوں کا یہی حال ہے۔

اسی طرح کا ایک شہر آشوب امیر خسرو متوفی ۷۴۱ھ کی طرف منسوب کیا گیا۔ مگر غالباً کسی بہت بعد کے شاعر کی تصنیف ہے۔ یہ شہر آشوب خسرو کی متعدد چھوٹی چھوٹی تصنیفوں کے ساتھ کتاب جو امیر خسرو کی میں شامل کر کے شایع کر دیا گیا ہے۔ اس کا ایک قلمی نسخہ لکھنؤ یونیورسٹی کے کتب خانے میں بھی ہے۔ یہ شہر آشوب رباعیوں کا مجموعہ ہے۔ ہر رباعی میں کسی شخص کے حسن اور اس کی ادبوں کا بیان کیا گیا ہے۔ یہ لڑکے زیادہ تر پیشہ وروں کے ہیں، مثلاً بزاز پسر، حجام پسر، بخار پسر، زرگر پسر، بقال پسر، قصاب پسر، صراف پسر، حلاج پسر، لیکن بعض ایسے بھی ہیں جو کسی پیشے سے نہیں، بلکہ کسی قوم یا فرقے سے تعلق ہیں، مثلاً ہندو پسر، ترسا بچہ، ترک زادہ، پسر نادر، افغان پسر۔

شہر آشوب رباعیوں کی صورت میں ہو یا قسطوں کی، مختصر تنویروں کی صورت میں ہو یا منفرد شعروں کی، شاعر ان میں عقلی، رائتیں، ذومعنی لفظ اور فقرے اور اسی طرح کے دوسرے تکلفات کا استعمال کرتا ہے۔ بلکہ اپنے بیان کی بنیاد اپنی چیزوں پر رکھتا ہے۔ اس لئے ان کی حیثیت ادبی لطیفوں سے زیادہ نہیں ہوتی۔ ابتدا میں، شہر آشوب کی تصنیف کا مقصد بھی تفسن طبع کے سوا کچھ معلوم نہیں ہوتا۔

رباعیاتِ شہر آشوب منسوب بہ امیر خسرو | جو شہر آشوب امیر خسرو کی طرف منسوب ہے۔ اس کی چند رباعیاں ملاحظہ ہوں۔

## در صفتِ بزاز پسر

بزاز پسر کہ خاصا شجور و جفاست      باز لعلیہ سیاد تاختہ طرفہ بلاست  
مشرد را بہ دینِ ادست نظم و بیداد      گویا ب نیاز راہ او بردہ بامست

## در صفتِ حجام پسر

حجام پسر بخوبی در عنائی      دی آئینہ بنمود بدانِ زیبائی  
لغتم صفاں در برت آیم تا ایم؟      فریاد برآورد کہ نائی نائی



## در صفت رنگمیز پسر

رنگمیز بچہ کہ دلم بخت را دست کش رویه عشوه رنگ نمودن شعار دست  
شہنشاہ اشک چشم مرا آل کردہ است در شہر ہر گنج رنج زردیست کار دست

## در صفت بقال پسر

بقال پسر کہ راحت جان آمد یک گل برخش ہزار بستان آمد  
رویش پس پند ترا زومی تاخت گوئی کہ مگر ماہ بیسزاں آمد

## در صفت ترسا بچہ

اے بُت بزمیج گر ترسان باید کہ بسوئے بندہ بے ترس آئی  
گر چشم ترم بہ استیں پاک کنی کہ بر لب خشک من لبے سانی

شہر آشوب کی غلط مثالیں | امیر خسرو نے اپنے فارسی اشعار میں جو ہندی لفظ اور فقرے جا بجا داخل کر دیے ہیں۔ ان کی مثال میں حافظ محمود خاں شیرانی نے اپنی کتاب "پنجاب میں اردو" میں یہ رباعی پیش کی ہے:-

تلی پسرے کہ می فرد شد تیلے از دست د زبان چرب او دادیلے  
خانے بہ لبش دیدم و گفتم کہ تل است گفتار کہ برو نیست دریں تل تیلے

اور اس رباعی کو اقسام شہر آشوب قرار دیا ہے لیکن صرف ایک رباعی پر شہر آشوب کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔ آگے چل کر فرماتے ہیں:- اشعار ذیل بھی صفت شہر آشوب سے تعلق رکھتے ہیں:-

رفتہ بہ تماشا بہ کینا رہ جوئے دیدم بہ لب آب زن ہندوئے  
گفتہ صفا پیت بہائے مویت فریاد بر آورد کہ در در موئے

اس رباعی کو صفت شہر آشوب سے کوئی تعلق نہیں۔ اس میں کسی پیشہ ورانہ کے کا ذکر نہیں ہے، صرف ایک فقرہ "درد موئے" ایسا لگتا ہے جو ذولسائین بھی ہے اور ذومعین بھی۔ اس فقرے کو اگر فارسی سمجھیں تو ایک معنی نکلتے ہیں اور اگر ہندی سمجھیں تو دوسرے معنی نکلتے ہیں لہ

۱۔ عہد الباسط باسط ایٹھوی (متوفی ۱۱۸۸ھ) نے اپنی کتاب منار الضوابط میں امیر خسرو کا اسی طرح کا ایک شعر لکھا ہے جو حسب ذیل ہے:-

گفتہ کہ دریں خانہ ماموں تو مانم گفتار کہ دریں خانہ بلا نیست ممانی

اس شعر میں دو لفظ ماموں اور ممانی ذولسائین اور ذومعین ہیں۔ باسط نے اسی مقام پر امیر خسرو کی ایک رباعی بھی لکھی ہے جو ذیل میں درج کی جاتی ہے:-

ناریم آرد کہ حکایت کنیم با ست لاد غلام روئے تو صد برگ زربانت

ہر برہن کہ دیدم گرغ خوبت اے صنم ز تار را گست و لکند بر مئے لات

اس رباعی میں نشان زدہ الفاظ پر ہندی ہونے کا دھوکہ جوتا ہے۔ اگر وہ فارسی ہیں۔ بات یعنی باتو، لاد ایک مشہور و معروف بھول، بات یعنی پائے تو لات ایک بُت کا نام۔ منار الضوابط کا ایک قریب اور خوشخط، لیکن ناقص نسخہ میرے کتب خانے میں موجود ہے۔ (الرب)



**اکبر بادشاہ اور شہر آشوب** | اکبری جہد کی تصنیف صفت الاصناف کا ذکر اور پر اچکا ہے۔ اس کتاب کے دیباچے میں صفت لکھا ہے کہ ایک وقت بادشاہ نے کہا۔ خاتمہ دولت کی طرف توجہ فرمائی۔ صنعت گروں کی صنعت ملاحظہ کی اور جس کسی کی صنعت دیکھی، اس کے بارے میں ایک شعر کہہ دیا۔ چنانچہ جیسے گری کی تعریف میں یہ مطلع کہنا ہے

دلبر چھپی کہ او در حسن مبلے ہوتا بود  
حرف ہائے چاہے او سر نوشت با بود

اسی حال میں حکم ہوا کہ شعرا صفت گروں اور پیشہ وروں کے حسن کی تعریف میں اشعار کہہ کر بادشاہ کے حضور میں پیش کریں۔ شاعروں نے اس حکم کی تعمیل کی اور شاہی عنایتوں سے سرفراز ہوئے۔ میں نے بھی چند شعر عرض کیے اور الطاف خسر داند سے مقبوض ہوا۔ چونکہ بادشاہ نے مجھ پر سب سے زیادہ توجہ اور عنایت فرمائی، لہذا یہ قطعہ نظم ہو گیا۔

خسر و عالم سخن رانی  
شاہ اکبر شہر فلک مقدا  
شعرا را طلب نمود شبے  
کہ نشانند گوہر اشعار  
ہمہ رفتند و پیش کش کردند  
از وہ نظم لولوے شہوار  
ہمہ لطفنا نمود وے  
بہ ہمہ اندک و بہ من بسیار  
گرچہ من خار بودم و ہمہ گل  
من شدم گل، ہمیشہ من بہنار

در بارے والیں آکر میں نے یہ رسالہ ترتیب دیا اور صفت الاصناف اس کا نام رکھا، کہ خسر و ملک سخن کی نظر میں شرف قبول حاصل کرے۔

**یوسف جرجانی کا شہر آشوب مستمعی بہ صفت الاصناف** | صفت الاصناف میں کل تورات باعیاں ہیں۔ ذیل کی رباعی سے شہر آشوب کی ابتدا کی گئی ہے۔

نقد سخنم کہ بے غیش و دلخواہ است  
یاد شاہ و گدا نفع رساں چوں ماہ است  
در عالم معنی شرفش بر زر ہر  
از نام جہاں پناہ اکبر شاہ است

اس کے بعد اٹھانوے رباعیوں میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کے لوگوں کی تعریف کی گئی ہے۔ آخری رباعی در تعریف یوسف نام خود، جس پر شہر آشوب ختم ہوتا ہے، یہ ہے۔

یوسف سخن از بہتان بازار مگو  
سما گل باشد حکایت خادمو  
در ناد و یہ فکر کہ خاموش مانند  
خاموش نشیں بہیدہ بسیار مگو

یوسف جرجانی کی چند رباعیاں صفت الاصناف سے نقل کی جاتی ہیں۔

**در تعریف شاعر پسر**

شاعر پسرے کہ چوں سخن شیریں است  
در ملک سخن خسر و معنی بین است  
ہم سر و قدش چو لبتا اور موز دست  
ہم لعل لبش چوں شراد رنگین است

**در تعریف آتش باز پسر**

آتش بازے کہ آتش سخن از دخت  
آتش بازی زطرۃ خویش آموخت



در معرکہ آتش افشانی کرد یک چشم زدن تمام عالم را سوخت

## در تعریف زرگر پسر

زرگر کہ دل از وفاشن ناز و مارا در بخت بجز می گدازد مارا

از لطف بدست ما و بد خاتم لعل تا حلقہ بگوش خویش ساز و مارا

**فارسی میں شہر آشوب کا وجود** | گیب (GIBB) نے اپنی کتاب 'ترکی شاعری کی تاریخ' میں مسیحی متونی ۱۹۷۰ء کی ایک نظم

کہ فارسی میں اس طرح کی کوئی نظم موجود نہیں ہے۔ پروفیسر براؤن نے اپنی تاریخ ادبیات ایران میں اس دعوے کو رد کرتے ہوئے تحفہ سماوی کے حوالے سے لکھا ہے کہ فارسی میں کم سے کم ایسی دو نظمیں ضرور موجود ہیں، ایک وحیدی قمی کی نظم تبریز پر اور دوسری حرّی اصفہانی کی نظم گیلان پر۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ تحفہ سامی میں ایسی دو نظمیں نہیں، چار نظموں کا ذکر کیا گیا ہے، جو ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔

**آگہی خراسانی کا شہر آشوب** | سلطان حسین مرزا کے زمانے میں آگہی خراسانی (متونی ۱۹۳۲ء) ایک فاضل الشاہ پر داؤد اور قصیدہ گو شاعر تھا، مگر اس کے مزاج میں خباثت اور حرص دنیا بہت تھی۔ اس نے امیر خسرو کے قصیدے دیائے ابراہ کے جواب میں اہل ہرات کی ہجو میں ایک شہر آشوب لکھا، جس کے ابتدائی شعر یہ ہیں:-

عرشہ شہر میری رشک بہشت انوار است  
جرم طیس یک مشت خاک از خاک زیر خند قش  
پائے تخت صد ہزاراں خسرو گیتی کشا است  
چرخ کج رو میں کہ از تاثیر او شہر چنیس،  
در گہش راجشہ خورشید گل میخ زراست  
زرگس باغ جہاں آزلے او ہفت اختر است  
گہنہ تاریخ بے شاہان انجم شکر است  
مسکن جمع پریشاں روزگار ابراست

اس قصیدے میں ریک ایک الفاظ بہت آئے ہیں، جو ذکر کرنے کے قابل نہیں ہیں۔ لیکن دو شعر جو خواجہ مکیاں کے لئے کہے گئے ہیں، ان میں اس کی تصویر کشی دی گئی ہے۔

بر معین از بس نشاں ہائے نجاست صد ہزار  
روئے رشتش از کثافت مطہر فرد را  
مولانا احمد طہی جو احمد آتون کہلاتے تھے اور شاہ اسماعیل کے معلم رہ چکے تھے، ان کے لئے یہ شعر کہا،  
احمد آتون گے شعی گے سنی بور  
چون غلیو اچے کہ شمش مدادہ دشمش مد نراست  
اس شہر آشوب سے ناراض ہو کر امیر خان حاکم ہرات نے آگہی کا ہاتھ اور زبان کاٹ ڈالی۔

**وحیدی قمی کا شہر انگیزا** | وحیدی قمی متونی ۱۹۳۲ء فہم مالی دذہن جلی رکھتا تھا۔ اس میں اور مولانا حیرتی مروی میں عمر بھر چلتی رہی اور دونوں نے ایک دوسرے کی نہایت ریک ہجویں کہیں، جو نقل کرنے کے قابل نہیں۔ وحیدی نے تبریز کے لئے ایک، شہر انگیز بھی کہا۔ جس کے چند شعر یہ ہیں:-

شکر شد کہ ہر شہر انگیز  
تا بوضیف بتان تبریزی  
اہری آدم سوئے تبریز  
ہم چوں طوطی کنم شکر ریزی



دو چہ تبریز و شک بہشت بہشت  
مردمش خوب رود پاک سرشت

نازیناں بہ ناز و محبوبی  
در کمال لطافت و خوبی

اس شہر انگیز میں، پسر شیشہ گر کی تعریف میں یہ دو شعر کہے ہیں۔

دلبرے شیشہ گر بہ رعنائی  
مردم دیدہ راست بینائی

بسکہ شد شیشہ اش پسندیدہ  
بچو لکھنک ہند بر دیدہ

ان شعروں سے ظاہر ہوتا ہے کہ وحید سی کا، شہر انگیز، قدیم مفہوم میں، شہر آشوب، ہے۔

**عشقی کا شہر انگیز** | عشقی کتب داری کرتا تھا۔ اس نے تبریز کے لئے ایک، شہر انگیز کہا، جس کا ایک شعر یہ ہے۔

ہر کہ او عاشق نمد مال است  
بر سر کوئے عشق پامال است

**حرفی اصفہانی کا شہر آشوب** | حرفی اصفہانی گیلان گیا اور اس شہر اور اہل شہر کی بچوں میں ایک، شہر آشوب، لکھا۔ اس پر مزید ہونے کی ہمت لگا کر اس کی زبان کاٹ ڈالی گئی۔

**ذاتی لاری کا ایک مطلع** | ذاتی لاری تبریز میں صحافی کا پیشہ کرتا تھا۔ شہر تبریز کی تعریف میں اس کا یہ مطلع تحفہ سامی میں نقل کیا گیا ہے،

ہر طرف شغف و ہر گوشہ بلا انگیزیت  
یہ تماشا قدم نہ کہ عجب تبریزیت  
اگر یہ کسی مسلسل نظم کا مطلع ہے، تو وہ بھی شہر آشوب ہی کی قسم کی نظم ہوگی۔

**تحفہ سامی اور مذکورہ بالا شہر آشوبوں کی نوعیت** | تحفہ سامی کا مصنف، سام میرزا شاہ اسماعیل بانی سلطنت صفویہ کا فرزند تھا۔ اس نے یہ کتاب ۱۰۹۵ھ میں لکھی۔ کتاب میں سات صفحے ہیں

پانچویں صفحے میں فارسی کے شاعروں کا ذکر ہے، صرف ان شاعروں کا جو مصنف کے ہم عصر تھے۔ سام میرزا کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ آگہی اور حرفی کے شہر آشوب میں ہرات اور گیلان کے لوگوں کی سخت بھوک لگی تھی اور وحید سی قمی کے شہر انگیز میں دصف بتان تبریزی یعنی تبریز کے مختلف مشہور دروں کے لڑکوں کے حسن و جمال کا ذکر کیا گیا ہے۔ عشقی کے شہر انگیز کا صرف ایک ہی شعر سامنے ہے اور اس سے گمان ہوتا ہے کہ اس نظم کا موضوع بھی، دصف بتان تبریزی ہے۔ یہ چاروں شاعر سام میرزا کے ہم عصر تھے۔ انکی زیر نظر قلموں میں دو ایسی ہیں، جن میں کسی شہر کے لوگوں کی بھوک لگی ہے اور دو ایسی ہیں جن میں مختلف طبقوں اور مختلف مشہور دروں کے لڑکوں کے حسن کا ذکر کیا گیا ہے۔ شکل کے اعتبار سے ایک قصیدہ ہے، ایک ستوی ہے اور دو کی کیا شکل تھی معلوم نہیں۔

ڈاکٹر سید عبد اللہ لکھتے ہیں:-

تبریز اور ہرات کے علاوہ بعض اور شہر آشوبوں کا ذکر بھی تحفہ سامی میں آیا ہے، مثلاً فقور لاجپی کا شہر آشوب گر جستان، عشقی کا شہر آشوب تبریز۔ اسی طرح وجیہ الدین عبد اللہ لسان شیرازی کا شہر آشوب خطہ تبریز۔

میرے مطالعہ میں تحفہ سامی کا وہ ایڈیشن رہا ہے جو پرنس یونیورسٹی نے ۱۹۳۳ء میں شائع کیا تھا۔ اس میں نہ فقور لاجپی کا ذکر ملتا ہے نہ لسانی شیرازی کے شہر آشوب کا۔ ڈاکٹر عبد اللہ نے لسانی کا نام، وجیہ الدین عبد اللہ لکھا ہے۔ یہ نام بھی تحفہ سامی کے اس ایڈیشن میں موجود نہیں ہے۔



طاہر وحید کے ابیات در تعریف ہر فرقہ | شاہ عباس ثانی صفوی (۱۵۷۸ء تا ۱۶۲۹ء) کے دقلاخ شکار طاہر وحید (متوفی ۱۶۲۹ء - ۱۶۷۹ء عیسوی) نے اپنی ایک نظم میں ہر طبقے کے لوگوں کا ذکر ایک دو شعروں میں اور بعضوں کا تین چار شعروں میں کیا ہے۔ یہ اشعار قدیم بیاض میں، جو میرے کتب خانے میں موجود ہے۔ ابیات در تعریف ہر فرقہ، کے عنوان سے درج ہیں۔ ان میں سے چند شعر نمونے کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں۔

زرگر پسر  
زرگر پسران تازک اندام  
ہستند ہمہ چو لعل قرۃ فام  
خواہد دل خستہ پریشاں  
انگشت زینہ سار ایشاں

### حداد پسر

حداد خبر ندارد از درد  
بہودہ چہ کو بجم آہن سرد

### نخار پسر

نخار پسر زند ہمیشہ  
بر پائے دلم ز جور تیشہ  
گامے کہ بہادہ بس کشیدہ  
چوں آئید من بریدہ

### کمال

کمال کہ دلبری فن ادست  
چشمم روشن زویرن ادست  
نعمت خان عالی کا قصیدہ شہر آشوب | عبد عالم گیری میں نعمت خان عالی کی مشہور کتاب وقایع محاصرہ گولکنڈہ میں، ایک قصیدہ شہر آشوب، ملتا ہے، جس میں اہل دکن کی پریشاں حالی بیان کی گئی ہے۔ یہ قصیدہ شہر آشوب کے نئے مفہوم کے مطابق شہر آشوب ہے۔ لیکن اس میں شہر آشوب کے پرانے مفہوم کی جھلک بھی موجود ہے، کیونکہ ستائیس مختلف طبقوں اور پیشوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس قصیدے کے چند شعر نقل کئے جاتے ہیں،

دریں ملک خراب امروز کس رائیت سمانے  
چو گنج افتادہ انداہل ہنر در کج دیرانے  
بسر حد سے رسیدہ خلق را افسردہ ناداری  
کہ معنی ہم ندارد این زمان حیرت بخندانے  
سپاہی ہم بہ میدان قناعت می کند جولان  
ز شمشیر و سپہ و اردوم آہے لب نانے  
طیب از علم طب دریامی دارد ہمیں معنی  
نہا شد خوب تر از شربت دینار در مانے  
منجم رانہ شد غیر فلکست از فلک حاصل  
ز ضعف جورع بیند قرص مہ را گردہ نانے  
محاسب سال را بنوشت ماہ روزہ در دفتر  
برائے آن کہ معیوش نہ شد شوال و شعبانے  
نماندہ پیش شتراعی بہائے رشتہ شمعے  
مگر از عشق بازاں دام گیر و رشتہ جانے  
مسدود کجاں سپاہی کار تہیولی نہ سہ برائی  
برائے سرخوئی چوں ندارد پیرہ پانے



دند گردہ با از خانہ خود را انداخت  
مگر بر ریزہ خویش نموده تیز دند لسنے  
بہ بند رستے زر حجام اگر آئینہ لغو شد  
کہ یک مورد بسا طش نیست خیر از چشم جانے  
غریب دزدی بہ علاج آتش است دہنہ می گوید  
باین نسبت بود بردار رفتن کدو آسانے  
دھڑیالی یکے پر سید از دزدت چہ ماند آیا  
بگفت احوال اگر این است چہ کساتے کنے

**یکتا خوشابی کا جہان آشوب** | احمد یار خان یکتا خوشابی خلد مکان (شہنشاہ اورنگ زیب) کے اواخر عہد میں ملک سندھ کا صوبہ دار تھا۔ شہنوی خوب کہتا تھا۔ ایک شہنوی عالم گیر کے مرثیے میں لکھی، جس کا نام "جہاں آشوب" رکھا۔ اس کے دو شعر یہ ہیں :-

امیران کہن بے تعد و قیمت | جہاں مردہ پا مال غنیمت  
ہمہ در خاک بے قدری فرود | چو شمشیر حیل دنگ خوردہ (تذکرہ بے نظیر)  
فارسی کے کئی شہر آشوبوں کا یہ لگانا مقصود نہیں ہے۔ اور ہر جن شہر آشوبوں کا ذکر کیا جا چکا ہے وہ شہر آشوب کے لغوی اور اصطلاحی معنی اور اس کے بنیادی یا ابتدائی اور ثانوی یا توسیعی مضمونوں اور ہیئتوں کی توضیح کے لئے کافی ہیں۔

**اردو شہر آشوب کی ایک مشکوک مثال** | اردو میں متعدد شہر آشوب کہے گئے ہیں۔ فرہنگ آصفیہ میں ذیل کا قطعہ شہر آشوب کی مثال میں پیش کیا گیا ہے اور امیر خسرو کی طرت خوب کیا گیا ہے۔

ہندو بچے ہیں کہ عجب حسن دھڑے چھے | برداشت سخن گفتن مکھ پھور جھڑے چھے  
گفتہ زب لعل تو یک دوسرے بغیرم؟ | گفتا کہ ارے رام ترک کا میں کرے چھے

یہ قطعہ امیر خسرو کی تصنیف ہو یا نہ ہو، اس میں شک نہیں کہ کسی قدیم شاعر نے اس ابتدائی دور میں کہا ہے۔ جب فارسی اور ہندی کی آمیزش سے اردو کا پیکر تیار ہو رہا تھا۔ اس ایک قطعے کو انفرادی حیثیت میں شہر آشوب نہیں کہہ سکتے، مگر ممکن ہے کہ کسی مجموعہ قطععات میں شامل ہو۔ جس کو مجموعی حیثیت سے شہر آشوب کہہ سکتے ہوں۔

شمالی ہند میں اردو شاعری کا عام رواج محمد شاہ کے عہد میں ہوا۔ اس عہد کے کئی شاعروں نے شہر آشوب کہے ہیں، جن میں زمانی ترتیب قائم کرنا مشکل ہے۔ اس لئے ان ہم عصر شاعروں کے شہر آشوب بلا لحاظ ترتیب پیش کئے جاتے ہیں۔

**ناجی کا شہر آشوب** | محمد شاکر ناجی محمد شاہی عہد کے نامی شاعر تھے۔ ان کے بارے میں آزاد آب حیات میں لکھتے ہیں :-

"ناجی چڑھائی اور محمد شاہی لشکر کی تباہی میں خود شامل تھے۔ اس وقت دیوار کا رنگ  
شرنار کی خواری، پاجیوں کی گرم بازاری اور اس پر ہندوستانیوں کی آرام طلبی اور نا پرہیزی  
کو ایک طولانی محنت میں دکھایا ہے۔"

ناجی کے اس محنت کو شہر آشوب کہہ سکتے ہیں۔ آزاد نے اس محنت کے حسب ذیل دو بند نقل کیے ہیں :-  
لٹے ہوئے تو برس ہیں ان کو بیٹے تھے | دُعا کے زور سے دانی دعا کی جیتے تھے  
شرابیں گھر کی نکالی مزے سے پیتے تھے | نگار نقش میں ظاہر گویا کہ جیتے تھے  
لکھے ہیں ہنسیاں بازو آپر طلا کے نال



نصا سے بچ گیا مرنا نہیں تو ٹھانا تھا  
کہ میں نشان کے ہاتھی اُپر لٹانا تھا  
نہ پانی پینے کو پایا وہاں نہ کھانا تھا  
یہ سچے دھان جو لشکر تمام چھانا تھا  
نہ ظوت و مطیع و دکان نہ غلہ و بقال

ناتجی کے یہ دونوں بند چند لفظوں کی تبدیلی کے ساتھ مجموعہ فقر میں بھی نقل کئے گئے ہیں۔

**کمترین کا شہر آشوب** | پیر خاں کترین جو آب رو اور ناجی کے ہم عصر تھے اور میر و سودا کے عہد تک زندہ رہے، جو گوئی میں بڑی مہارت رکھتے تھے، علی ابراہیم خاں تذکرہ گلزار ابراہیم میں لکھتے ہیں: "گویند شہر آشوب در ہجو ہر قوم گفتہ" اور مخزن نکات کے مولف قائم چاند پوری کہتے ہیں: "ہفت صد شعر در مذمت اہل حرفہ بر سبیل شہر آشوب از دے یادگار است"۔ اگر قائم کا یہ بیان صحیح ہے تو شاید اس سے زیادہ طولانی شہر آشوب نہ فارسی میں کہا گیا اور نہ اردو میں۔ ان سات سو شعروں میں صرف پانچ شعر میر نے نکات الشعرا میں اور پانچ ہی شعر میر حسن نے اپنے تذکرہ شعرا میں نقل کئے ہیں، مگر وہ ایسے خلاف تہذیب ہیں کہ تذکرہ میر حسن کے پہلے مطبوعہ ایڈیشن میں حذف کر دیے گئے۔ ان شعروں میں مشعلچن، پکوان دالی، خیمہ دوز، فراس اور پنکھا فردش کی ہجو کی گئی ہے۔

ان شعروں پر نظر کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ کمترین کے شہر آشوب میں مختلف پیشوں کے آدمیوں کی ہجو ایک ایک مختصر شنوی میں کی گئی ہے اور ان شنویوں میں ایک بحر کی پابندی نہیں کی گئی ہے۔

**حاتم کی بارہ صدی** | شاہ حاتم کی دو نظمیں، بارہ صدی، کے عنوان سے ایک قدیم بیاض میں شامل ہیں۔ دونوں شکل میں مختلف اور موضوع کے اعتبار سے شہر آشوب ہیں۔ ان میں سے ایک نظم، شہر آشوب حاتم دہلوی کے عنوان سے رسالہ نقوش لاہور کے دسمبر ۱۹۶۱ء کے شمارے میں شائع کر دی گئی ہے، جس میں اکیس بند ہیں۔ بیاض میں صرف گیارہ بند ہیں، مگر ان میں تین بند ایسے موجود ہیں، جو نقوش میں نہیں ہیں۔ ان میں ایک اس نظم کا پہلا بند ہے اور ایک آخری۔ اس نمٹس کا پہلا بند، جس سے واضح ہوتا ہے کہ لفظ، بارہ صدی، سے حاتم کی مراد ہے بارہویں صدی ہجری۔ جس میں انکی زندگی گزر رہی تھی، حسب ذیل ہے:-

تو کھول چشم دل اور دیکھ قدرت کرتار  
کہ جن نے ارض و سما اور کیا ہے یل و نہار  
لو کہ سب سے نگارہ سدا تو ہر کے دوار  
کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت ناہنجار  
جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب خزاں و بہار

اور آخری بند یہ ہے

کرے ہے چرخ اگر تجھ اُپر جفا حاتم  
تو سفلے پاس نہ کر جا کے التجا حاتم  
ترے ہے رزق کا ضامن سدا خدا حاتم  
تو انتخاب زمانے کا غم نہ کھا حاتم

یہ بند جو نقوش میں نہیں ہے حسب ذیل ہے:-

نہ کر تو جھانجھ کر تقارحی کی نوبت ہے  
مصاحبت کی اگر جلد اس کو خدمت ہے  
کینہہ قوم کو ہر اک مکان پہ عزت ہے  
تو کیا ہوا کہ رذالے کی زر پتی پست ہے  
ہے افتخار نجیبوں کا نفس و عزت و عار



حاکم کے اس شہر آشوب کا بنیادی مومنوع وہ سماجی انقلاب ہے۔ جو نادر شاہ کے حملے سے وجود میں آیا تھا اور جس کے نتیجے میں طبقاتی تشیب و فراز میں کچھ عوامی پیدا ہو رہی تھی۔ یعنی اونچے طبقے کچھ نیچے اتر رہے تھے اور نیچے طبقے اوپر اٹھ رہے تھے۔ حاکم اونچے طبقے کے آدمی تھے۔ وہ اس انقلاب کو ایک مصیبت عظیم سمجھ رہے تھے۔ اسی کے ساتھ ان کو حاکموں، امیروں، منصب داروں اور اہلکاروں کی بد اخلاقی اور بد اعمالی کی شکایت بھی تھی۔ اس شہر آشوب کے کچھ ٹکڑے نقل کئے جاتے ہیں۔

شہروں کے بیچ عدالت کی کچھ نشانی نہیں  
امیروں بیچ سپاہی کی تہذیب دانی نہیں  
بزرگوں بیچ کہیں بوئے ہسربانی نہیں  
تو واضح کھانے کی چاہو کہیں تو پانی نہیں  
گویا جہان سے جاتا رہا سخاوت و پیار

یہاں کے قاضی مفتی ہوئے ہیں رشوت خور  
یہاں کے دیکھو سب اہل کار ہیں گے چور  
یہاں گرہے نہیں دیکھتے ہیں اور کی اور  
یہاں سمجھوں نے بھلائی ہو دل سے موت و گور  
یہاں نہیں ہے مدارا بغیر دار و مدار

امیر زادے ہیں حیران اپنے حال کے بیچ  
تھے آفتاب پر اب آگے ندال کے بیچ

مذاے آج نشے بیچ زمکے ماتے ہیں  
پہن لباس نرمی سب کو سچ دکھاتے ہیں

نظر میں آتے ہیں پر کیسے آج نائی کے  
اکڑتے پھرتے ہیں پلہلی کے دو اوردائی کے

شگفتہ لب ہے ہر اک آن پھول دالے کا  
بھلا یا دھنیے نے ابال سے نرغ گالے کا

پھریں ہیں چکنے جہاں بیچ آج تیلی کے  
میلیں ہیں تیل سدا بیٹے اور چنیسی کے  
ہوئے ہیں صاحب مال دزر و حویلی کے  
رکھیں ہیں شوق سدا دل کے بیچ سیلی کے  
گئے ہیں بھول غذا اے قدیم ماش و جوار

حرام خور جو تھے اب حلال خور ہوئے  
جو چور تھے وہ ہوئے شاہ شاہ اپور ہوئے  
جو زیر دست تھے سوان دون میں زور ہوئے  
جنھوں کو زور تھا سوا ب مثال مور ہوئے  
جو خاک چھانتے پھرتے تھے سو ہوئے زور دار

بھرا ہے میوہ فردشوں کے ہستہ و بادام  
نظر میں لاتا نہیں اپنے صاحبوں کو غلام

جہاں میں صاحب خس خانہ گھاس دالے ہیں  
محل جنھوں کے تھے ان کو کھنڈر کے لالے ہیں

جنگل کو چھوڑ کے بوم آہے ہیں بستی میں  
نجیب چھوڑ کے شہروں کو ہیں جنگل میں خوار



حجیب خانہ بدوش ایک سنی اور دو گوش ہے باغبان کے گھر میں بہار جوں گلزار

جہاں میں صاحب شمشیر ہیں گے صیقل گر ہے گندھیوں کا معطر سدا دکان اور گھر  
ہمیشہ نازاں ہیں بھڑ بونچے اپنے بختوں پر ابیر و دروہ ملائی دہی کے ہیں خوگر  
بنا ہے خانہ نقاشی رشک نقش و نگار

دلوں کے بیج صفائی نہیں ہے یاروں میں کہیں جو ہوئے بھی شاید تو اب ہزاروں میں  
صندوق ساز کے زر ہے بھرا اٹاروں میں جو تھے سیسے سو نوکر ہیں اب سواروں میں  
عراقیوں کے ہوئے ہیں سر طویلہ حمار

حاکم کی دوسری بارہ صدی میں بھی کچھ اسی طرح کی باتیں کہی گئی ہیں۔ چند بند ملاحظہ ہوں۔

حاکم کی دوسری بارہ صدی

صبح کے وقت جو امرا قلعے میں آتے ہیں بنی ہے جن کی دے کیا کیا سمیں دکھاتے ہیں  
جو کشمکش میں ہیں دے بیج و تاب کھاتے ہیں کتے خراب ہیں اور کتے زر کھاتے ہیں  
غرض خدا بھی یہی قدر تیں دکھاتے ہیں

عجب یہ دور ہے شرفا کا کچھ نہیں رزگار بہت نجیب قسم زندگی سے ہیں بیزار  
ہزاروں عمدے پڑے پھرتے ہیں خدائی خوار کہو تو کس طرح ہوئے پر گری کا دستار  
بہادر ہائے غضب ابھی بڑے کہاتے ہیں

رسالے نقدی کی بالکل طلب سے رد بیٹھے بہت امیر جگروں سے ہاتھ دھو بیٹھے  
غنیم چاروں طرف صوبہ دار ہو بیٹھے جہاں پناہ سیتی ملک کو ڈبو بیٹھے  
دلیک دور سے تو بھی دھمک دکھاتے ہیں

اس کے بعد کئی بندوں میں اس بند کے آخری مصرعے کی شرح کی گئی ہے اور یہ دکھایا گیا ہے کہ نیچے طبقے کے لوگوں کی مالی حالت بہتر ہو گئی ہے۔ اُن میں خود آرائی اور خود نمائی کا شوق تو پیدا ہو گیا ہے، لیکن سلیقہ ابھی نہیں آیا ہے۔ مختلف پیشے والوں کی اسی آرائش و نمائش کو مضمک انداز میں پیش کیا گیا ہے، مثلاً،

لگا کے کھرے کی نلک کنجڑے کے چبے بن گھن چمکتا سونے کا طرہ کسیر و کی شمرن  
بنا کے کدو کی چوگان گیسند کر مینگن پھریں ہیں کھیلے میدان کر کے گھر آنگن  
پھران کے باپ بھی اس بیج پہ مدتے جاتے ہیں

یہ دھوبی بچے بھی کر جائے کو کلپ کندی منڈا کے ڈاڑھیاں مونچوں کو کر کے یونڈی  
بجائے سیتی بلاتے ہیں چوک کی خندی پھریں ہیں کرتے بہم باٹ گھاٹ میں رندی  
ہمیشہ دیہی کو صابن لگا دکھلاتے ہیں

اس مضمون کے اٹھائیس بند ہیں اور یہ غالباً ناتمام ہے۔ مقطع موجود نہیں ہے۔ اس کی زبان میں اتنی خامیاں ہیں کہ حاکم



کا کلام نہیں معلوم ہوتا۔

**شفیق کا قصیدہ، حسب حال زمانہ** | انجمنی زائن صاحب و شفیق اورنگ آبادی نے حسب حال زمانہ کے عنوان سے ایک قصیدے کی شکل کا شہر آشوب لکھا، جس کے ابتدائی چند شعر یہ ہیں۔

ایک دن دل نے کہا مجھ سے کہ صاحب حسنِ ادھر  
اس دکن کے پنج چھ صوبوں کے چھ تھے بادشاہ  
کیوں ریاست دن بدن ایسی ذلیل اور ہے تر  
عادل اور قیاض، صاحب عزم اور صاحب ہنر  
آسمان و دہی ہے اور دہی زمین، خلقت ہر دو  
کیا رعیت کیا سپاہی کیا امیر نامور  
شامت نیت ہے یا تدبیر میں ہے کچھ قصور  
پھر ہوئی کس واسطے یہ زندگانی مختصر  
تب تو دشواری پڑی ہے ہر کسی کو اس قدر  
یہ پوری نظم میرے سامنے نہیں ہے۔ اس لیے اس کی نوعیت کے بارے میں کچھ نہیں کہا جاسکتا۔

**میر حسن کی رباعیات در تعریف اہل حرفہ** | میر حسن کے کلیات میں در رباعیات در تعریف اہل حرفہ کے عنوان سے تیرہ رباعیاں ملتی ہیں، جن میں نقاش، طبیب، بخار، کسان، رنگریز، ستار، باغبان، تیلی، گماذر، خیاط، تنبولی، بقال اور معمار کے دیکھوں کا ذکر اس انداز سے کیا گیا ہے۔

مے کا پیر سب کو وہ چھل جاتا ہے  
دہ چاہ سے کھینچتا ہے دل ڈول کی طرح  
اس حور بہشتی کو کوئی پاتا ہے  
اور ہاتھ سے اس کے جی بھرا آتا ہے

عیتار بڑا تھا پیر تنبولی  
ہوش و خرد و تاب و توان دل کی مے  
لونا بچھے اور گرہ نہ اپنی کھولی  
جو کچھ کہ متاع خاص تھی سب کھولی

ان رباعیوں کا مجموعہ شہر آشوب ہے اپنے ابتدائی مفہوم میں۔

**سودا کا قصیدہ شہر آشوب** | سودا کے دو شہر آشوب ہیں، ایک قصیدے کی شکل میں اور ایک محسن کی شکل میں، قصیدہ شہر آشوب چھپانے والے شعر کی طولانی نظم ہے۔ اس کا مطلع یہ ہے۔

اب سامنے میرے جو کوئی پیر و جوان ہے  
دعویٰ نہ کرے یہ کہ مرے منہ میں ذباں ہے

اس قصیدے میں اہل دہلی کی مفلسی اور اہل کمال کی بے قدری اس انداز سے بیان کی گئی ہے کہ قصیدے میں ہجو کی مشای پید ہو گئی ہے۔ چند شعر نمونے کے طور پر نقل کئے جاتے ہیں۔

گھوڑا لے اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی  
گزرے ہے سدا یوں عفت و دانہ کی خاطر  
تختواہ کا پھر عالم بالا پہ نشاں ہے  
شمشیر جو گھر میں تو سپر بنے کے ہاں ہے  
سوداگری کیجئے تو سچاس میں مشقت  
قیمت جو چکلتے ہیں سوس طرح کثالث  
مٹائی اگر کیجئے تو مٹائی ہے یہ قدر  
سمجھے ہے فرد مشندہ پہ دردی کا گماں ہے  
ہوں دور دے اس کے جو کوئی شنوی خواں



اور ماحضر آخوند کاب کیا میں بتاؤں  
 یک کاسہ وال عدس اور جو کی دو ناں ہے  
 مندرجہ بالا اشعار مختلف مقامات سے لئے گئے ہیں شاعروں نے اپنے زمانے کے طبیعوں اور شاعروں کی جو حالت لکھی ہے،  
 ہم بے کم و کاست نقل کرتے ہیں :-

### طبییب

میں نے یہ طبابت کے بھلا آدمی نوکر  
 سود و سود دہے کا جو کسی عمرہ کے ہاں ہے  
 صحبت ہے یہ اس سے اگر آغا کے میں چھینک  
 آدے تو وہ اس کو بہ خشونت نگران ہے  
 دیتے ہیں سنگا تیرد کماں ہاتھیں اس کے  
 ٹھنڈی ہوا آنے کا گر اس وقت گماں ہے  
 اور ماحضر اور پر جو وہ نواب کو دیکھے  
 کھانا تو یہ کھاتے ہیں یہ اس کو خفاں ہے  
 مطبوخ میں ہے خربڑہ اور خربڑے پر دودھ  
 یہ بھی تو نہیں ہے کہ اسی سے ہوتی  
 اس میں جو کہیں درد اٹھا پیٹ میں ان کے  
 رکھتے ہیں غرض مرگ سے لڑنے کو سپاہی  
 گر تو کڑی سمجھو یہ طبابت کی کہاں ہے

### شاعر

شاعر جو سنے جاتے ہیں مستغنی الاحوال  
 دیکھے جو کوئی فکر و تردد کو تو یاں ہے  
 مشتاق ملاقات انھوں کا کس و نا کس  
 ملنا انھیں اُس سے جو فلاں ابن فلاں ہے  
 گر عید کا مسجد میں پڑھیں جا کے دو گانہ  
 نیت قطعہ تہنیت خاتین زماں ہے  
 تار تار تولد کی رہے اٹھ پر فیکر  
 گر رحم میں بیگم کے سنیں لطفہ خاں ہے  
 استغاثہ حاصل ہو تو کہیں مرثیہ ایسا  
 پھر کوئی نہ پوچھے میاں مسکین کہاں ہے

سودا کا مخمس شہر آشوب | سودا کا دوسرا شہر آشوب چھتیل بند کا مخمس ہے۔ اس میں بھی دہلی کی تباہی وہاں ہے۔  
 لوگوں کی بے روزگاری، امیروں کی پریشان حالی، اور شریفوں کی کس مہر سی کا بیان ہے۔ اس  
 شہر آشوب میں کہیں کہیں بھوکا رنگ بہت گہرا ہو گیا ہے۔ چند بند نقل کئے جاتے ہیں :-

کہا میں آج یہ سودا سے کیوں توڑاؤں ڈول  
 پھرے ہے جا کہیں نوکر ہوے کے گھوڑا مول  
 لگا دو کہنے یہ اس کے جواب میں دو بول  
 جو میں کہوں گا تو سمجھ گا تو کہ ہے یہ ٹھٹھول  
 بتا کہ نوکری بکتی ہے دھیریوں یا تول

سپاہی رکھتے تھے نوکر امیر دولت مند  
 سو آمدان کی تو جاگیر سے ہوئی بے بند  
 کیا ہے ملک کو مدت سے سرکشوں نے پسند  
 جو ایک شخص ہے بایں صوبے کا خاوند  
 رہی نہ اس کے تعزیت میں فوجداری کول

پس ان کا ملک میں کارنس جو یوں ہو تباہ  
 کہ کو زر ہو ذراعت میں تو نہ دیں پر گاہ



جگہ وہ کونسی نوکر رکھیں یہ جس پر سپاہ کہاں سے آویں پیادے کریں جو پیش نگاہ  
کہر سوار جو پیچھے چلیں وہ ہاتھ کے غول

وہی نقطہ عربی باجے پر انگوٹوں کی شان جو چاہو اس کو نہ بجو اس کو یہ کیا امکان  
ہر ان کا فکر ہے تحقیق خربہ پر مہر ان رہے گا حال اگر ملک کا یہی تو ندان

گئے میں تاشہ کہاروں کے پانکی میں ڈھول

قبل ہو یہ نہ سوائے زمیں بہت پھائی کئی وہ مشوری کھیلیں جن جو سوا پائی  
تمام عمر ہے تدبیر ملک میں کان ان کر اسٹھ مل کر گھبراہٹ کا مائی

ہر اپنے زلم میں ہر اک بجائے خود پہلول

سودا بڑے زندہ دل تھے۔ جن باتوں پر دوسرے روتے ان پر وہ ہنستے تھے۔ لیکن اپنے شہر کی تباہی سے وہ بھی آخر کہاں  
متاثر نہ ہوتے۔ آخر ہنستے ہنستے وہ دیے اور شہر آشوب کا آخری حصہ وہی مرحوم کامریشہ بن گیا۔ چند بندہ ملاحظہ ہوں۔

خراب ہیں وہ عمارات کیا کہوں بکھر پاس کہ جن کے دیکھنے سے جاتی رہی تھی بھوک اور پیاس  
ادب اب جو دیکھو تو دل ہوئے زندہ سے اُداس بجائے گل چمنوں میں کمر کر رہے گھاس

کہیں ستون پڑا ہے کہیں پڑے مرغوں

یہ باغ کھا گئی کس کی نظر نہیں معلوم نہ جانے کن نے رکھا یہاں قدم وہ کون تھا شوم  
جہاں تھے سرد و صحراب اس جگہ ہے نہ قوم بچی ہے زاغ و زغن سے اب اس چمن میں دھوم

گلوں کے ساتھ جہاں بیلیں کریں تھی گلوں

نجیب زادیوں کا ان دنوں ہے یہ معمول وہ برقع سر پہ ہے جس کا قدم تک ہے طول  
ہے ایک گود میں لڑکا گلاب کا سا پھول اور ان کے حسن طلب کا ہر ایک سے یہ اصول

کہ خاک پاک کی تسبیح ہے جو لیجے مل

جہاں آباد تو کب اس ستم کے قابل تھا مگر کبھی کس عاشق کا یہ نگر دل تھا  
کہ یوں مٹا دیا گویا کہ نقشِ باطل تھا عجب طرح کا یہ بحر جہاں میں ساحل تھا

کہ جس کی خاک سے لیتی تھی خلق موتی رول

کے اس شہر آشوب کے متعلق آزاد لکھتے ہیں :-

” بے در و ظاہر ہیں کہتے ہیں کہ بادشاہ اور دربار بادشاہ کی جھوکی ہے۔ غور سے دیکھو تو  
ملک کی دلسوزی نے اپنے وطن کا مرثیہ کہا ہے۔“

کے چند محسنوں میں شہر آشوب کی جھلک | میر نے کوئی باقاعدہ شہر آشوب نہیں کہا۔ لیکن ان کے چند محسن ایسے ہیں  
جن میں بعض مقامات پر شہر آشوب کی جھلک نظر آ جاتی ہے۔ دو محسنوں

شکر کہ بھوکا ہے اور سپاہیوں کی مفلسی، بھوک اور بے سرد سامانی کا بیان کیا ہے۔ ایک محسن کے چار بند اور دوسرے کے

کلیات تنویر کے دو طبع اور تین قلمی نسخوں کی مدد سے بھی یہ مصرع صحیح نہیں پڑھا جا سکا۔ (ادیب)



تین بندہ دوج کیے جاتے ہیں۔

جس کو خدا کرے گمراہ آدے لشکر میں رکھا امیدِ رفاہ  
یاں نہ کوئی دزیر ہے نے شاہ جس کو دیکھو سو ہے بکمالِ تباہ  
طرفہ مردم ہوئے اکٹھے آہ

فوج میں جس کو دیکھو سو ہے اداس بھوک سے عقل گم نہیں ہیں حواس  
پہنچ کھایا ہے سب نے سازد لباس چیتھڑوں بن نہیں کسو کے پاس  
یعنی حاضرِ یراق پیٹے سپاہ

خاک اُڑتی ہے صبح سے تا شام شام سے صبح تک ہے نکرِ طعام  
رحم کی جا ہے حال تنگ اناام ایک رد ہوں تو لوں کسو کا نام  
سیکڑوں کے نہیں جگر میں آہ

مغسی سے رہا ہے کس میں حال خورش و خواب پیچھے خواب و خیال  
چار دن عمر کے ہوئے ہیں دباں زندگی اپنے طور پر ہے محال  
مرگ ملتی نہیں ہے خاطر خواہ

مشکل اپنی ہوئی جو بوندِ باس آئے لشکر میں ہم بوائے تلاش  
آن کے دیکھی یاں کی طرفہ معاش ہے لبِ ناں پہ سو جگہ پر خاش  
نے دمِ آب ہے نہ چھوئے آتش

زندگانی ہوئی ہے سب پہ دباں کنجڑے جھینگیں ہیں روتے ہیں بقال  
پوچھ مت کچھ سپاہیوں کا حال ایک تلوار بیچے ہے اک دھال  
بادشاہ و وزیر سب تلاش

جے دے جو تھے ہوئے ہیں فقیر تن سے ظاہر رگیں ہیں جیسے لکیر  
میں معذبِ غمضِ صفیر و کبیر کھیاں سی گرہیں ہزاروں فقیر  
دیکھیں ٹکڑا اگر برابرِ ماش

ایک مختس میں ایک شیخ جی، کی بھوکی ہے، جن کے پاس دستخطی فرد، اجرا کے لئے گئے ہیں اور انھوں نے  
جھوٹے وعدے کر کے تیر کو خوب دھڑایا ہے۔ ذیل کے دو بند انھیں شیخ جی کی زبان سے ہیں۔

مخدے جو ہیں دنوں کو بھرتے ہیں سو بھی اسبابِ گردی دھرتے ہیں  
ہیں سپاہی سو بھوکے مرتے ہیں لو بھول پل کے زیست کرتے ہیں  
ایک تلوار بیچے ہے اک دھال

دینے کا ہو کہیں ٹھکانا بھی جو د کو چاہئے زمانہ بھی



یاں نہیں شہ کے گھر میں دانا بھی کھنکھوتا ہے پینا کھسنا بھی

درد نہ بھوکے رہے ہیں بیٹھے لڑھال

ایک محسن میں شہر - میں خود اپنی پریشان حالی بیان ہے - اس محسن کا آخری بند مشہور ہے، جو حسب ذیل ہے،

حالت تو یہ کہ مجھ کو غموں سے نہیں فراغ دل سوزش دردنی سے جلتا ہے جوں پتراغ

سینہ تمام چاک ہے سارا جگر ہے داغ ہے نام مجلسوں میں مرا میر ہے داغ

از بس کہ کم دماغی نے پایا ہے اشتہار

ان نظموں کے متعلق آزاد نے یہ لکھا ہے -

چند محسن شہر آشوب کے کہے ہیں ..... مگر ایسے کمزور کہ

میں کہ گویا کچھ نہیں ہے - (آبجیات صفحہ ۲۰۹)

ان محسنوں کے علاوہ میر کی غزلوں، میں جا بجا ایسے شعر ملتے ہیں، جن کو میر حسن کی رباعیات در تعریف اہل حرفہ کے قبیل کی چیز سمجھ سکتے ہیں یا ظاہر د حید کے منقولہ بالا اشعار -

تیر کے ابیات در تعریف ہر فرقہ

کی طرح، ابیات در تعریف ہر فرقہ کہہ سکتے ہیں - ان اشعار میں جو فرقوں کے نام آئے ہیں وہ یہ ہیں، نائی، دھوبی، مہسار،

عطار، بٹاز، صراف، زرگر، گل فروش، آتکس، آتش باز، باغبان، افسانہ خوان، مطرب، مفتی، سپاہی، کشتی گیر،

قاضی، مفتی، طبیب، سید، برہمن، ترک، مغل، ہندو، اہل دول، امیر - اگر تیر کے یہ منتشر اشعار یک جا کر دیے جائیں

تو ایک شہر آشوب اپنے ابتدائی مفہوم میں تیار ہو سکتا ہے - ذیل میں ایسے چند شعر مثال کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں -

ترش رو بہت ہے وہ زرگر لہر پڑے ہیں کھٹائی میں مدت سے ہم

پُر شور سے ہے عشق مفتی پسران کے یہ کاسہ سرکاسہ ظہور ہوا ہے

میر کیا سادے ہیں بیمار ہوئے جس کے سبب اُسی عطار کے لڑکے سے دوا لیتے ہیں

نظر اک سپاہی پسر سے لڑی قریب اس کے تلوار کر گئے

افسانہ خوان کالا کا کیا کہنے دیدنی ہے قصہ ہمارا اس کو یار دشمنیدنی ہے

وہ باغبان پسر کچھ گل شگفتہ ہے اب یہ لڑکھلایا ہے ایک بچوں کی دکان پر

وہ آتکس کا بھی پد کیا ہے سرگرم جفا مارے تلواروں کے ان نے ہتھوں کو اتو کیا



گیا نظر سے جو وہ گرم طفل آتش باز  
ہم اپنے چہرے پہ اڑتے ہوائیاں دیکھیں

دل لشکر میں ایک سپاہی زادے نے ہم سے چھین لیا  
ہم درویش طلب ہیں اس کی ڈیرے ڈیرے پھرتے ہیں

وہ دھوبی کا کم مٹا ہے میل دل ادھر ہے بہت  
کوئی کہے اس سے ملنے میں تھک کو کیا ہم دھولیں ہیں  
اس طرح کے اشعار بالعموم حقیقت پر مبنی نہیں ہیں، بلکہ ابتدائی شہر آشوبوں کے زیر اثر تقلیدی اور روایتی انداز میں کہے گئے ہیں۔  
**قائم کا شہر آشوب** | قائم چاند پوری نے بھی پیشینہ بند کا ایک مختصر شہر آشوب کہا ہے، جس میں شہروں کی دیرانی اور شہریوں کی پریشانی کا بیان ہے۔ ابتدا بادشاہ وقت کی سخت جج سے کی گئی ہے، کہ وہی ملک کی تباہی اور رعایا کی بد حالی کا ذمہ دار ہے۔ شروع کے دو بند سنئے:-

کیسا یہ شد کہ ظلم پر اس کی نگاہ ہے  
ہاتھوں سے اس کے ایک جہاں داد خواہ ہے  
نچا اک آپ، ساتھ لٹری سپاہ ہے  
ناموس خلق ساریے ہیں اس کے تباہ ہے  
شیطان کا یہ خلق ہے۔ نہ نفل الہ ہے  
وہی تھی ایک خلق کے جی میں یہ آرزو  
تاز مزے وہی مول سیر نو وہی غلو  
ہو دے گا بادشاہ بھی پھر مہند میں کھو  
سو آسمان نے لاکے مستط کیا تو تو

جس کے ستم سے چار طرف آہ آہ ہے

آگے چل کر بادشاہ کے باپ دادا تک کی خبر لی گئی ہے اور اس کی حماقتوں کو اس کے بند گوں کا درٹ قرار دیا گیا ہے۔  
**حسرت کا مختصر در احوال دہلی** | جعفر علی حسرت نے بھی ایک شہر آشوب کہا ہے۔ جو مختصر در احوال دہلی کے عنوان سے ان لاہور کے اکتوبر ۱۹۶۲ء کے شمارے میں مطبع کو پھوڑ کر اس مختصر کے انتالیس بند دیوان حسرت کے اس قلمی نسخے سے لے کر شائع کئے ہیں جو بقول ان کے رضا لاہوری رام پور میں محفوظ ہے اور مصنف دیوان کے بارے میں لکھا ہے:-

اگرچہ اس دیوان کا اندراج فہرست کتب خانہ میں فدقی رام حسرت کے نام سے ہے، لیکن حقیقت میں یہ میر محمد حیات المصطفیٰ بہ ہیت قلی خاں حسرت عظیم آبادی المتوفی ۱۲۱۸ھ (۱۹۶۰-۶۱ء) کا دیوان ہے۔

میرے استفسار پر مولانا عرشی ناظم رضا لاہوری نے تحریر فرمایا ہے کہ "حسرت کے دیوان میں یہ مختصر نہیں ہے۔ اس کو شائع کرنے والے نے امتساب میں غلطی کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ مختصر جعفر علی حسرت کا ہے، جو مشہور معاملہ بند شاعر حرات کے استاد تھے۔ وہ دہلی کے رہنے والے تھے، مگر ان کی عمر کا زیادہ حصہ فیض آباد اور لکھنؤ میں گزرا۔ جعفر علی حسرت کے کلیات کا ایک قلمی نسخہ تہذیب لاہوری، لکھنؤ میں محفوظ ہے، اور اس میں مختصر در احوال دہلی، بھی شامل ہے۔  
حسرت نے اپنے شہر آشوب میں پہلے افغانوں کے حملے سے دہلی کی تباہی کا حال تیرہ بندوں میں بیان کیا ہے۔ ابتدائی چار بند سنئے:-



نہیں ہے مریے سے کم جہاں آباد کا حال اگر کھجوں تو قلم ناد زن ہونے کی مثال  
وگر پڑھوں تو کہاں غم سے ہے سخن کو مجال اگر چہ چرخ ستمگر یہ اس پہ لایا زوال  
پر آپ رو دے ہے رکھ منہ پہ ابر سے زوال

کیا غنیم کے لشکر نے یوں اسے دیراں کہ جیسے بادِ خزاں سے ہو حالتِ بیتاں  
نہ سبیلِ حادثہ لادے کسی پر یوں طوقاں گزر گیا ستمِ افغاں کے ظلم سے جو دہاں  
نفاں کہ ہو گیا یہ کشتِ سبز سب پا مال

وہ بارغِ جنس میں کہ گلِ رد تھے سب میں گل سے اور ان کی زلفیں نازوں تر تھیں جعدِ سنبل سے  
چمن کے رنگ تھے رخسار و خط و کاکل سے دراز اُس پہ ہو دستِ ستمِ لطاول سے  
دریغِ مرث گیا نقشہ رہا نہ وہ خط و خال

سودا اس کے سے تھی دلتِ مہوشیاں زنجیر بہار اس کی سے عزتِ شرمِ تنہا کشمیر  
ہر ایک اُس کے مکاں میں بہشت کی تعمیر جدھر نظر کر دسو مجھے تنہا عالمِ تصویر  
نہ سر کے داں سے جدھر جا پڑے نگاہِ خیال

اس کے بعد یہ دکھایا ہے کہ بادشاہ و شاہی خاندان کے افراد، امیر، جاگیردار، ملازمت چیشہ، سپاہی، نجیب، بخومی،  
طیب، شاعر، منصور، سوداگر، پیر زادے، مرثیہ خواں سب کے سب مفلس اور بے روزگاری کا شکار ہیں۔ چند بند  
نقل کئے جاتے ہیں۔

جو بادشاہ وہاں کار کھے تھا تخت اور تاج وہ اپنے قوت کو اطفال کے ہوا محتاج  
خدا کی ہے جسے دیتا تھا سارا ہند خراج غنیم آن کے لے اُس سے اُس کے شہر سے باج  
وہ شکل ہے کہ کرے شیر کو شکار شقاں

جواہر اور خزانہ تو سب لٹا یکسر رہیں سوکس پہ یہ فرقے کے لوگ اور چاکر  
رہا نہ مال بجز رنگ کو کٹھوں کے اندر جو چیت تھی چاندی کی دیوانِ خاص کے اندر  
سودہ دزیر نے کی خرچ بھیج کر کس سال

نجیب تو ہوئے فاقوں سے اب بھی رنجور رہی نہ منہ پہ ہے رفتِ نہ اس کی چشم میں نور  
جوابی حرفہ ہیں ان کا تو کیجے کیا مذکور جنہوں کا کسب تنہا سلائی ان کا یہ دستور  
کہ خبا کے چوک میں دیکھیں ہیں اک دھڑکی پٹال

وہ جو کہ قریب طبابت میں تھے اور سطورا سے انہوں نے دیکھا غذا ہودے تب الگوئی کھائے  
مرض ہے جو عیال بقر کا سوکس طرح سے جائے وہ چھوڑ طلب کو کہیں جو کچھ اب خدا دکھائے  
سلائی سرورہ لے بازار میں بنے کھٹال

حسرت کے شاعرِ جرات کا ایک ترجیع بند خمس ایک قدیم بیانی میں ملا۔ جس کا مصرع ترجیع، حضورِ مہمل  
بتاں کرے تو اسنجا، ملازمی قرار دیتا ہے کہ ہر بند کسی ایسی بات پر ختم کیا جائے جو اس مصرعے سے

جرات کا خمس



منہایت رکھتی ہو۔ یہ پابندی اس محسوس کا خاص عیب ہے۔ لیکن اس میں شہر آشوب کی شان پوری طرح موجود ہے۔ متعدد دوسرے شہر آشوبوں کی طرح اس میں بھی شاعر کو زمانے سے یہ شکایت ہے کہ اُس نے امیروں کو مفلس اور غریبوں کو تو نگر کر دیا ہے، اور شریفوں کو زوال سے دوچار کر کے گھینوں کو عروج دے دیا ہے۔ اس محسوس میں بائیس بند ہیں۔ چند بند اور کچھ مصرعے نقل کئے جاتے ہیں۔ جن سے اس کی شہر آشوبی نوعیت واضح ہو جائے گی۔

اب ان کو دے شفق چرخِ شالی نارنجی      بنا جو کرتے تھے بیل و ہمار شطرنجی  
یہ دیکھ کیونکے نہ اُچھے بچا نہ تن جی      ظہورِ حشر نہ کیوں ہو جو کلچری گنجی

حضور بلبِل بستاں کرے نواسنجی

جو گلِ فردش تھے اب ہیں وہ مالکِ صباغ      جو مفلسِ اذلی تھے رکھیں ہیں عیش و فراغ  
جو خاکِ رو بہ تھے اب ان کا عرش پر دماغ      یہ کاؤں کاؤں خوش آدے کسے جو ماد و ذراغ

حضور بلبِل بستاں کرے نواسنجی

سمجھتے خاک نہیں ساندے کے جوتیل سوا      حکیم جیو کہا دیں سب ان سے پوچھیں دوا  
چلے جب ایسی حماقت کی اس چین میں ہوا      تو کیوں نہ پھر سرد گردن ہلا کے لوا

حضور بلبِل بستاں کرے نواسنجی

دیا سلائی جو بیچے کھتا یا کہ سر کنڈا      ہوا ہے صاحبِ لشکر بنا کے اک جھنڈا  
ہوائے باغ جہاں سے ہو کیوں نہ بل ٹھنڈا      جو مینی مرغ کا بجہ کھٹکتے ہی انڈا

حضور بلبِل بستاں کرے نواسنجی

مگر گردوں کو دے چرخِ سب شاہی      جو گھس کھدے تھے وہ اور تھیں دو شاہ کاہی  
لگا کے بیٹھے تھے جو خانچہ کہاے ہے خان      بڑا گھر اس کا ہے بیت الخلا تھا جس کا مکان  
جو بیچ کھاتے تھے کنجشک دام میں لا کے      کریں ہیں عرش پر پردازاب وہ چڑیا کے  
جنھوں کے گھر کتنی امارت گھران کا ہے سونا      بنی گھر اس کے عمارت جو بیچے کھٹا چونا  
معاملات میں اب اعتبار ان کا ہے      کہ جن کو کہتے تھے پتے کی ضامنی کیا ہے

آخری بند :-

عبث مدد کو ہے جرات کی ہم سری کا خیال      وہ بکنوے اپنی بھی کو آچلے جو ہنس کی چال  
کہو ادا دے وہیں لو حسد کو جی سے کال      ہنسیں گل اس پہ جو کھد کی پھلا پھلا پر بالی

حضور بلبِل بستاں کرے نواسنجی

راسخِ عظیم آبادی کی تنویری در بیان انقلاب زمانہ | غلام علی راسخ عظیم آبادی متوفی ۱۳۳۸ھ نے تنویری کی شکل میں ایک شہر آشوب کہا ہے، جو تنویریات راسخ مرتبہ

ممتاز احمد میں حسب ذیل عنوان کے ساتھ شامل ہے :-

”تنویری در بیان انقلاب زمانہ و شکایت ننگ و مچلا احوال مقیمان بلدہ عظیم آباد :-“



اس شہری میں راسخ نے عظیم آباد (پٹنہ) کی گزشتہ خوش حالی و فائزگی الہائی اور موجودہ مفلسی و ناداری کا ذکر کرنے کے بعد جن پیشوں اور پیشہ وروں کا حال لکھا ہے وہ یہ ہیں، مشائخ، خنقاہ، معلم، شاعر، ذکاوت، زراعت، تجارت، طبابت، مصاحب، سپاہ گری، شہری میں کل ایک سو بیس شہری ہیں۔ نمونہ کلام درج ذیل ہے۔

گزر آتی تھی آرام سے بے تعب  
کہ تھے جمع اسباب عیش و طرب  
کہیں مجلس عیش و بزم نشاط  
کہیں دوستوں میں بہم اختلاط  
جہاں اک عجب بارغ تھا دل کشا  
ہر اک گل میں تھی اس کے بوئے دفا  
یہ گلزار اب ہو گیا حصار ناز  
خزاں ہو گئی ہائے اس کی بہار

مشارع جو ذی عزت و تعظیم ہیں  
دل ان کے بھی صدمہ کش ہیں  
غم قوت ہے یاں تلک ہر زمان  
کہ جس رشتہ سبوتاں ناتواں

لنگوں خوشنویسوں کا میں حال کیا  
نوشتے پر اپنے میں گریاں سدا  
بہت فکر روزی سے ہیں دروناک  
قلم غم سے ان کے ہوا سینہ چاک

طبابت میں بھی کچھ نہیں اب حصول  
اطباء میں اس عہد میں سب ملول  
ہر اک کو مرض مفلسی کا ہے آج  
طبيب اب بچار سے کریں کیا علاج

سپاہی کی مٹی بھی ہے اب خراب  
کرتیغا ہوا نوکری کا تو باسب  
جو اشجع ہیں اب ان کا یہ رنگ ہے  
کہ قسمت سے اپنی انھیں جنگ ہے  
ہیں افلاس سے ایسے اندر ہنگیں  
کہ مٹی کا گھوڑا میسر نہیں  
ترکش ہے نے تیرے نے کہاں  
خدنگ الم کے نشان ہر زمان  
کہاں کی کہاں جو رہے ہیں تباه  
اگر تیرے تو فقط تیرا آہ

مختلف پیشوں اور پیشہ وروں کی گہر سی اور مفلسی کا بیان کرنے کے بعد شاعر شہر کی خوش حالی اور بد حالی اور شہر کی اخلاقی حالت کا نتیجہ قرار دیتا ہے :-

یہ پٹنہ عجب دل کشا شہر تھا  
طلسمات تھا واہ کیا شہر تھا  
تھے صدق صفا پیشاں کے مقیم  
طریق وفاق پر بہت مستقیم  
بہت نیکیں نیک رکھتے تھے سب  
زبان اور دل ایک رکھتے تھے سب  
اب اس شہر کا طرز ہی اور ہے  
مقیموں کا اس کے برا طور ہے  
کوئی ان میں غنا و نساہ ہے  
کسو کا سخن چینی ہی کا مہ ہے



بہت جانتے ہیں فریب اور زور بہت بڑھ گیا حد سے فسق و فجور

نہیں نیک نیت کوئی یاں و نیک اگر ہے تو ہے وہ ہزاروں میں ایک

نظیر اکبر آبادی نے پینتالیس شخصیں کا ایک شہر آشوب کہا ہے، جس میں آگرے کے پیشہ وروں، سپاہیوں اور امیر نادوں کی پریشاں حالی بیان کی ہے۔ اس کے چند بند نقل کئے جاتے ہیں۔

## نظیر اکبر آشوب

ہے اب تو کچھ سخن کا مرے کار و بار بند رہتی ہے طبع سوچ میں بیل و نہار بند

دریا سخن کی فکر کا ہے موج دار بند ہو کس طرح زمنہ میں زباں بار بار بند

جب آگرے کی خلق کا ہو روزگار بند

اب آگرے میں جتنے ہیں سب لوگ ہیں تباہ آتا نظر کسی کا نہیں ایک دم نباہ

مانگو عزیزدایا بے برے وقت سے پناہ وہ لوگ ایک کوڑی کے محتاج ہیں اب آہ

کسب و ہنر کے یاد ہیں جن کو ہزار بند

صراف بنے جوہری اور سیٹھ سا ہو کار دیتے تھے سب کو نقد سوکھاتے ہیں اب ادھار

بازار میں اڑے ہے پڑی خاک بے شمار بیٹھے ہیں یوں دکانوں میں اپنی دکان دار

جیسے کہ چور بیٹھے ہوں قیدی قطار بند

ماریں ہیں ہاتھ ہاتھ پہ سب یاں کے دستکار اور جتنے پیشہ دار ہیں روتے ہیں ناز زار

کوٹے ہے تن بہار تو پیٹے ہے سرستار کچھ ایک دد کے کام کار و نا نہیں ہے یار

چھتیس پیٹے والوں کا ہے کار و بار بند

بیٹھے بساطی راہ میں تنکے سے چنتے ہیں جلتے ہیں زانباں تو بھڑ بھڑ بچے بھنتے ہیں

دھینے بھی ہاتھ ملتے ہیں اور سر کو دھنتے ہیں روتے ہیں وہ جو مشرور و دارائی بنتے ہیں

اور وہ تو مر گئے جو نہیں تھے ازار بند

اس واسطے یہ اس نے لکھے پانچ چار بند

اب تک جن شہر آشوبوں کا ذکر کیا گیا ہے، ان میں سے ابتدائی مفہوم کے شہر آشوبوں کو چھوڑ کر باقی سب شہر آشوب اور شاہ احمد شاہ دہانی کے حملوں سے دہلی کی تباہی اور اہل دہلی کی بد حالی کے اثر سے وجود میں آئے ہیں۔ ان میں شہر آشوب کے ابتدائی مفہوم کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ یعنی ان میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا حال بیان کیا گیا ہے۔ طبقاتی درجہ بندی میں یکایک جو فرق آگیا تھا اور اس سے امر اور شرفاء کے اقتدار اور سر بندی میں جو خلل پڑ گیا تھا، اس پر غم و غصے کا اظہار کیا گیا ہے۔ ۱۷۵۷ء کے قیامت خیز ہنگامے نے دہلی کے زمین و آسمان کو بدل کر کچھ کا کچھ کر دیا۔ اس پاس کے دیہاتیوں نے شہر میں گھس کر قتل و غارت کا بازار گرم کر کے شریف، معزز اور خوش حال باشندوں کو بڑی مصیبتوں میں مبتلا کر دیا اور انگریزوں نے دہلی کے بڑے بڑے نہی گرامی لوگوں کو پھانسی پر لٹکوا دیا۔ ان الم ناکہ اور دہشت خیز واقعات کے بیان میں بہت سی تفصیلات ہیں۔

۱۔ 'پانچ چار' کے مراد اگر اسی طرح بلاد ہند میں لکھے جائیں یعنی ۵۴۵۰۰ افراد اس مفہوم کے بندوں کی تعداد ظاہر ہوگی جو پینتالیس ہے۔







## برق لکھنوی کا شہر آشوب

شہر کے ہنگامے نے لکھنؤ اور اہل لکھنؤ پر جو مصیبتیں ڈھائیں، ان سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ کہ ان کے بیان میں شاعروں کی زبان خاموش اور قلم بے حرکت نہ رہے ہوں گے۔ لیکن ان نظموں کا مجموعہ مرتب کرنے کا کسی کو خیال نہ آیا۔ اور اب اتنی مدت گزر جانے کے بعد ان کی تلاش میں کامیابی مشکل ہے۔ اس وقت صرف ایک مسدس میرے سامنے ہے جو اپریل ۱۹۶۲ء کے الہ آباد پرنور سٹی اردو میگزین میں ایک قلمی بیامن سے نقل کر کے شائع کیا گیا ہے۔ اس کے مصنف برق لکھنوی نے خود اس کو 'شہر آشوب' کہا ہے، لیکن یہ مسدس بھی شہر کے غم سے متاثر ہو کر نہیں کہا گیا ہے۔ اس کے مضامین، شاعر کا لب و لہجہ، اس کے غم کی نوعیت، ان سب چیزوں سے صاف ظاہر ہے کہ غم سے متاثر ہو کر واجد علی شاہ کی معرذلی اور کلکتے کو روانگی کے بعد لکھنؤ کی بے رونق اور اداسی کا اس میں بیان کیا گیا ہے اس وقت تک شہر ان تباہیوں سے اور اہل شہر ان مصیبتوں سے محفوظ تھے، جو کچھ دن بعد غم کے نتیجے میں پیش آنے والی تھیں۔ اس مسدس کا آخری بند، جس میں اس کو 'شہر آشوب' قرار دیا گیا ہے، حسب ذیل ہے:-

ہم یہ اے برق جو گزرا ہے سنایا ہم نے      نقشہ سب کھینچ کے شعروں میں دکھایا ہم نے  
شہر آشوب کہا رو کے رُلا یا ہم نے      دقت پر دوستوں کو دوست نہ پایا ہم نے  
خلق میں نیر اقبال ہمارے دہ تھے  
سب کو ثابت ہے کہ سیارے دہ تھے

اس بند کی بیت کے دونوں مصرعوں میں دہ کا اشارہ واجد علی شاہ کی طرف ہے وداور بندوں میں بھی اسی طرح اشارہ سے کام لیا گیا ہے۔ اس نظم میں واجد علی شاہ سے محبت اور ہم دردی اور ادھ کے تحت سلطنت پر ان کی واپسی کی تمنا کا اظہار ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے انگریزوں کے خوف سے بادشاہ کا نام لینا مناسب نہیں سمجھا۔ اس مسدس میں اکتالیس بند ہیں۔ اس کے چند بند نقل کئے جاتے ہیں:-

کل کے مذکور یہ ہیں اپنے بھی افسانے تھے      رشک فردوس بریں شہر کے بھانے تھے  
تھا لیاں ہیروں کی تھیں لعلوں کے پائے تھے      ماہ دخور شید رخ شمع کے پردانے تھے  
سب ہوا خواہ سلیمان کہا کرتے تھے

رات دن پریوں کے جھرمٹ میں رہا کرتے تھے

قبضے اڑتے تھے جھگٹ تھے پر نادوں کے      میلے ہر روز ہوا کرتے تھے آزادوں کے  
ناے سنتے تھے نہ ہرگز کبھی فریادوں کے      کبھی آگاہ نہ تھے نام سے بیدادوں کے

کیا کہیں کس سے کہیں ہائے وہ صحبت کیا تھی  
راجہ اندر کے اکھاڑے کی حقیقت کیا تھی

یہ مسدس برق کے مطلوبہ دیوان میں نہیں ہے۔ لیکن ان کے ایک قلمی دیوان میں شامل ہے۔ اس کے بیس بند جو صغیر نگاری نے تذکرہ جلوۂ خضر میں دہ کے ہیں، وہ تذکرہ ابن طوفان کے حاشیہ نمبر ۹۲ میں نقل کر دئے گئے ہیں۔  
(تذکرہ اشعار معتمد ابن امین اللہ طوفان ص ۳۹-۴۲)



جانتے تھے کہ اسی طرح گزر جائے گی  
آرند نخلِ محبت سے ثمر پڑے گی

حیث در چشمِ زدنِ محبت پارِ آخر شد

دوئے نخلِ میرِ نیکم و بہارِ آخر شد

جان صاحب کا شہر آشوب | لکھنؤ کے شہر ریختی گوشتِ اعجازِ صاحب نے بھی ایک شہر آشوب اپنے زمانے کی مذمت میں کہا ہے۔ یہ یالیسی بند کا مختصر ہے۔ چند بند اس کے بھی سن لیجئے۔

کم نہیں تارِ ملک سے ہر اک کی خصلت آجکل  
دینِ مردے کی طرح گھر گھر ہے دولت آجکل

مردوں کی ہو گئی نامرد ہمت آج کل  
لکھنؤ میں شاد ہے مومنوں کی خست آجکل

گور پر حاتم کے ردی ہے سخاوت آجکل

اینٹ سے یہ اینٹ بجوائیں نہ ہرگز خونِ کھائیں  
پیسے والے اک ٹکے کے واسطے مسجد کو دھوائیں

راج بی اپنے دلی کھنکر کے بھی چونا لگائیں  
پہلے ہمسائے کے گھر کو دیں مٹی بھڑکے بنائیں

نیو کی جا ہے ہر اک دل میں کہ دولت آجکل

رنگ یہ بدلا زمانے نے ہر اک حیران ہے  
مغلی کے ہاتھ سے انسان بھی حیران ہے

جو مٹا حیران تھا پیسے سے وہ انسان ہے  
اے دوکانہ جان دیکھو کیا خدا کی شان ہے

ہوش میں پاجبی ہیں اور ہم کو ہے وحشت آجکل

کیفی دہلوی کا عالم آشوب | بعد کے بعض شاعروں نے شہر آشوب کے طرز پر، عالم آشوب، اور دہر آشوب، لکھے ہیں۔ اور دکن کی علمی اور ممتاز ادیب اور شاعرینہت برج مومین و تاتریہ کیفی دہلوی نے

۱۹۳۲ء میں ایک نظم عالم آشوب، کے نام سے کہی۔ انھوں نے میری طلب پر جس خط کے ساتھ یہ نظم مجھے بھیجی تھی۔ اس میں اس کے متعلق یہ رائے ظاہر کی ہے:

یہ نظم شہر آشوبوں سے مختلف ہے۔ ان میں اکثر تضحیک یا ایک قسم کی ہجو کا پہلو ہوا

کرتا تھا۔ یہ نہیں عرض حال ہے۔

اور اس نظم کی وجہ تصنیف یہ بتائی ہے۔

یہ کم مارچ ۱۹۳۲ء کو دہلی میں کونسل آف اسٹڈیٹ اور لیجسلیو اسمبلی میں حکومت ہند کا بجٹ

(موازنہ) پیش ہوا۔ تیس کروڑ سے زیادہ گھانا دکھایا گیا۔ نئے ٹیکسوں کی تجویزیں پیش ہوئیں،

سارے صوبوں میں گھانے کے بجٹ پیش ہوئے۔ وطن کا افلاس رت سے دل کو دکھ

دے رہا تھا۔ یہ نئی صورتیں اس نظم کی محرک ہوئیں۔

یہ عالم آشوب، قصیدے کی شکل کی بہت طولانی نظم ہے اور اس میں ہندوستان کے افلاس کا مرقع کھینچا گیا ہے

مستف نے پہلے عام اہل ملک کی مغلی کا بیان کیا ہے، پھر لازمیت پیشہ، تجارت پیشہ، تعلیم یافتہ، مزدوری پیشہ،

اہل حرفہ اور زراعت پیشہ طبقوں کی پریشان روزگاری دکھائی ہے۔ یہ مختلف طبقوں کے لوگوں کا ذکر کرنا، شہر آشوب، کے قدیم مفہوم کا



ہر تو ہے۔ مگر اس نظم کے اور جتنے لیے بھی ہیں جو شہر آشوب سے مختلف ہیں اور جن کو بقول مصنف، متین عرس حال، کہنا چاہیے  
ان میں سے بعض کے عنوان یہ ہیں: وطن پرستی اور کفایت شعاری، حکومت و رعیت کی فلاح، عالم گیر افلاس کے اسباب،  
اس عالم آشوب کے چند اقتباس ذیل میں درج کئے جاتے ہیں:-

### مہمیں

چھائے ہیں ملک پر افلاس کے منحوس آثار تنگ دستی کا ہے جن سر پہ خلائق کے سوار  
شہر آشوب، لکھا کرتے تھے پہلے مگر اب عالم آشوب، کے لکھنے کا ہے مضمون تیار  
ملازمہ مست پیشہ

نوکری پیشہ جو ہیں ان کا نہ پوچھو احوال ان پر رہتی ہے مصائب کی ہمیشہ بھر مار  
کیوں کرتے ہیں گزر اس سے سمجھیں بیکار ہونے لگتا ہے پندرہویں سے ہی پہلی کا شمار  
سادہ خدی کی ہے ماہانہ یہ مجلس روداد پہلے سالن آرا پھر وال سے چھوٹا ہے بنگھار

### تجارت پیشہ

ملک کی ان کو امارت کا سمجھنا نہ امین تم کو دیتے ہیں دکھائی جو یہ بڑھیا تجارت  
ان کے ہاتھوں ہی نکلتی ہے وطن کی دولت قوم کے سر پر چلا تے ہیں یہی تو تلوار  
تسلیم یافتہ

کرنا چاہیں نہ وہ کچھ کر ہی سکیں ہاتھ کا کام وہ تو اک نوکری پر بیٹھے ہیں بس کھائے ادھار  
بھول بیٹھے ہیں بزرگوں کے ہنر اور فن کو ایک لڑے کے قلم رہ گیا ان کا ہتھیار

صفی لکھنوی کا دہر آشوب | لسان القوم سید علی نقی صفی لکھنوی نے اپنی مثنوی تنظیم الحیات مطبوعہ ۱۹۲۵ء کے  
دیباچے میں اکتیس شعر کا ایک دہر آشوب، لکھا ہے۔ اس کے چند شعر نقل  
کئے جاتے ہیں:-

پر شور و شر آج کل ہے آفاق ایسے بگڑے ہوئے ہیں اخلاق  
انگوں نے لکھے تھے، شہر آشوب، مجھ کو لکھنا ہے، دہر، آشوب  
افریقہ و ایشیا و یورپ ہر خطہ سواد کفر سے گھپ  
چھائی ہوئی مادہ پرستی فرضی نقطہ خدا کی ہستی  
کمتر ان میں خدا کے بندے اکثر حرص و ہوا کے بندے  
فرماں بر نفس ہر کہ و مہ، باشندہ شہر و ساکن وہ

عمر انصاری کا دہر آشوب | اخبار ترقی، لکھنؤ کے یکم جولائی ۱۹۳۳ء کے پرچے میں عمر انصاری لکھنوی کا ایک  
مسدس، دہر آشوب، کے عنوان سے شائع ہوا، جس میں پچیس بند ہیں۔ ابتداء کے  
چند بندوں میں اپنے زمانے کی برائیاں بیان کرنے کے بعد اس عہد کے رند، قاضی، واعظ، مولوی، فلسفی، جوگی، سادھو،  
یہود، ماسٹر، طالب علم، شاعر، ہر تلامذت بنائے گئے ہیں۔ چند بند اور کچھ مصرعے نقل کئے جاتے ہیں:-



آج اک قصہ درمیدہ سناتا ہوں میں خواب غفلت سے زمانے کو جگاتا ہوں میں  
 ہمد پاوینہ اسے یاد دلاتا ہوں میں خود بھی دوتا ہوں جہاں کو بھی رلاتا ہوں میں  
 دود جا بکھنچی ہیں اس وقت تکا ہیں میری  
 اب مرے روکے سے رکتی نہیں آہیں میری

نہ وہ ہم ہیں نہ وہ مستی ہے نہ وہ کیف و خمار نہ وہ ساقی نہ وہ مطرب نہ وہ ہنگام بہار  
 نہ وہ دنیا نہ وہ عالم نہ وہ دشمن نہ وہ یار نہ وہ صیاد نہ گلیں نہ وہ ٹھٹھن نہ بہار  
 وہ محبت نہیں وہ مجمع احباب نہیں  
 وہ خریدار نہیں وہ دیکھ خوش آب نہیں

ساز کے ٹوٹے ہوئے تار ہیں محفل پریم فقرہ مفقود ہے موجود ہے شورِ عالم  
 گہر سے تیرہ دتار یک نفاٹے عالم بگرد خمار کا ہر ہے سرابِ شبہم  
 پھول مر جھائے گلستاں ہیں کہ کوہِ طہ ہے  
 پتی پتی کفِ افسوس پڑی ملتی ہے

س نظم میں مختلف طبقوں کی ہجو کا انداز یہ ہے :-  
 رند اب وہ ہے کہ جس کا کوئی مشرب ہی نہیں قاضی وہ ہے کہ جسے عدل سے مطلب ہی نہیں

مولوی وہ ہے کہ تانہ رکھے دلش دراز فلسفی وہ ہے کہ جس کی ہو خدا تک پر داز  
 جوگی وہ ہے کہ ہو عریانی پہ اپنی پتھے ناز صوفی وہ ہے کہ جو اللہ کا ٹھہرے ہم راز  
 ساوہو وہ ہے جو گراں نو ہے کا زیور پہنے  
 سب سے بہتر وہی لیدر ہے جو کھڈر پہنے

طالب علم وہ بہتر ہے کہ جب کالج جائے زلفِ شبِ رنگ کو جس طرح بنے خوب نائے  
 پھر بھائے جو وہ اڑ کر رخِ زیبا پر آئے جھکادے دے کے بعد ناز وہ گردن کو ہلائے

ماسر وہ ہیں کہ تعلیم کو کمرے میں جو آئیں غالب و مومن دآزد وہ کے کچھ شعر سنائیں  
 پہلے جس طرح سے ممکن ہو گئیں خوب اڑائیں گھنٹہ بجا جائے تو کمرے سے وہ رخصت ہو جائیں

شعرا سے کہئے کہ ہوں اس میں معافی نایاب متمتع کسی مطلب سے نہ ہو رائے صواب

زخمہ دو ختمہ میں کچھ فسق نہ سمجھا جائے باندھ دے شاعر غرا جو جہاں سے پائے



بزم میں جا کے جو اچھا گائی گالیتا ہے سنے والوں کو وہ البتہ رجھا لیتا ہے

شریر بن یاسی کا شہر آشوب، شریر بن یاسی کا چوالیس بند کا محسن، شہر آشوب کے عنوان سے اخبار ہمدم، لکھنؤ میں سردسمبر ۱۹۳۸ء کو شائع ہوا۔ ایڈیٹر نے جو نوٹ اس پر لکھا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا

ہے کہ شریر اس وقت زندہ تھے اور ان کا کلام ہمدم میں شائع ہوتا رہتا تھا۔ اس شہر آشوب میں شاعر پہلے خطہ لکھنؤ کے پرنسپال باغ، پرتشوہ عمارتیں، آباد محلے، اہل فن، اہل علم اور لکھنؤ والوں کی شیریں زبانی، خوش پوشاکی، شائستگی اور تہذیب یاد کر کے افسوس کرتا ہے۔ پھر دوسرے شہر آشوب کے خلاف مختلف پیشہ وردوں کی جگہ مختلف اواردوں کا حال زار بیان کرتا ہے اور مختصر آپیر، فقیر، صوفی، عالم دین، مفتی، ڈاکٹر، سرجن، نرس، عطار، انجینئر، معمار، چنگی کے نمبر، ٹیلی فون دالیاں، کچرہ، پردیسر، ڈین، ایڈیٹر اور شاعر کی، جو کرتا ہے۔ چند بند نمونے کے طور پر نقل کئے جاتے ہیں۔

کیا لکھنؤ کے شہر کی حالت کروں بیاں باغوں کا شہر کہتے تھے جس کو کبھی میاں

جس کی صفت میں تھا کبھی رطب اللساں جہاں ہوتا تھا جس پہ خلد ہریں کا کبھی گماں

افسوس اس کو میٹ گیا دورِ آسمان

وہ باغ کیا ہوئے وہ نکلتاں کدھر گئے وہ بوستاں بہشت بہ داماں کدھر گئے

ہر شاخ سے طیور غزل خواں کدھر گئے ڈارے کیا ہوئے وہ خیاباں کدھر گئے

ہم نے کبھی تو ایسی نہ دیکھی کوئی خزاں

منشی نہیں دبیر نہیں منطقی نہیں ملا نہیں فقیہ نہیں مولوی نہیں

مرشد نہیں مرید نہیں متقی نہیں عارف نہیں فقیہ نہیں بالئی نہیں

واحسر تا کمال کا ملتا نہیں نشان

جو پیر ہے فقیر ہے مرشد ہے شاہ ہے چالاک ہے حریص ہے نامہ سیاہ ہے

اور صوفیوں کی جو بھی یہاں مآقاہ ہے اب تو تماشاں بیسوں کی آماج گاہ ہے

کیونکر نہ دل کی آگ سے اٹھنے لگے دھواں

کالج یہاں پہ جتنے ہیں سب لاجواب ہیں اسکول بھی ہمارے یہاں بے حساب ہیں

بیکار کچھ ہیں بعض حماقت کا ب ہیں بیکار مدرسے ہیں مکاتب خراب ہیں

بڑھ کر ہے جامعہ تراز اندیشہ دگماں

اس محسن کا آخری بند نظیر اکبر آبادی کے شہر آشوب کے آخری بند کی نقل ہے۔ دونوں بند ملاحظہ ہوں۔

عاشق کہو اسیر کہو اگرے کا ہے ملا کہو دبیر کہو اگرے کا ہے

مفسر کہو فقیہ کہو اگرے کا ہے شاعر کہو نظیر کہو اگرے کا ہے

اس واسطے یہ اس نے لکھے پانچ چار بند



قیس دی کہو اسپر کہو لکھنؤ کا ہے قاصد کہو صغیر کہو لکھنؤ کا ہے  
شاعر کہو فقیہ کہو لکھنؤ کا ہے احمق کہو شہر کہو لکھنؤ کا ہے  
جو کس طرح اس کی تباہی پہ نوحہ خواں

خاتمہ کلام | مسعود سعد سلمان سے شریح بن ہاسی تک تقریباً نو صدیاں گزریں۔ اس طولانی مدت میں فارسی اور اردو میں بہت سے شہر آشوب لکھے گئے ہوں گے۔ ان میں سے چند جو واقعہ کے علم میں آئے ان کا ذکر اور ان کے نمونے اس مقالے میں تاریخی ترتیب سے پیش کر دے گئے ہیں۔ اس طرح جو شہر آشوب کے مفہوم میں جو تبدیلیاں ہوتی رہیں اور اس کی ہیئت اور موضوع میں جو تنوع پیدا ہوتا رہا، اس کا ایک خاکہ قاریوں کے سامنے آگیا ہوگا اور یہی اس مقالے کا مقصد ہے۔

ایک ہر سالہ ایک تحریک

سہ ماہی

ناولٹ نمبر

خاص نمبر کے بعد اپنا آئندہ شمارہ ۱۱

پیش کر رہا رہے

خاص نمبر اپنی نوعیت کا واحد شمارہ ہوگا خاص نمبر دسمبر کے پہلے ہفتہ میں شائع ہو رہا ہے  
سیلپ ہر بار پلانے اور نئے ناموں کے ساتھ معیاری اور اچھی تحریریں پیش کرتا ہے

۳۹۔ گارڈن آفیسر مراد خاں روڈ۔ کراچی ۳







# منظوم ڈرامہ اور اس کا فن

تصنیف: ٹی۔ ایس۔ ایبلیٹ  
ترجمہ: (جمیل جالبی)

پہلے میں آپ سے ایک سوال کرتا: چلوں کہ آخر ڈرامہ نثر کے بجائے نظم ہی میں کیوں لکھا جائے۔ بظاہر تو یہ سوال آسان معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل اس کا جواب اتنا سہل نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ آپ ان لوگوں میں سے ہوں جو شاعری کو پسند کرتے ہوں۔ یا پھر ان لوگوں میں سے ہوں جو تھیٹر کو پسند کرتے ہیں لیکن وہاں شاعری کی مر سے ہی سے عزت محسوس نہیں کرتے۔ لیکن میرا خیال یہ ہے کہ ایسے بھی کچھ لوگ ہیں جو واقعتاً شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ اس لئے میں یہ بات پہلے ہی واضح کر دیتا چاہتا ہوں کہ خواہ آپ شاعری کو پسند کرتے ہوں یا ناپسند کرتے ہوں یہ ذریعہ اظہار تھیٹر کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتا ہے۔

ایک زمانے سے نثر کے مکملے تھیٹر میں عام اور مقبول رہے ہیں۔ ہم پیاب تک ایسن کا اثر موجود ہے۔ میرا مطلب نثر والے ایسن سے ہے اور ہم اس بات کو تسلیم کرنے میں تامل کرتے ہیں کہ دراصل ایسن ایک شاعر تھا کہ جس نے تقریباً سارے کھیل نثر میں کھیلے۔ یہ بات تو عام طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ نظم ایک ایسا ذریعہ اظہار ہے جسے تھیٹر نے نکال سے باہر کر دیا ہے اور یہ کہ یہ ذریعہ صرف پریوں کے قصے کہانیوں کے لئے موزوں ہے، یا پھر قدیم اور زمانہ ماضی کے کھیلوں کے لئے اور یہ کہ جدید مسائل اور جدید رجحانات کا اظہار صرف نثر ہی میں ہو سکتا ہے۔ حقیقت بھی یہ ہے کہ تھیٹر کے شائقین شاعری کی طرف سنجیدگی سے توجہ بھی نہیں دیتے۔ تاوقتیکہ کہ وہ یا تو شکپئر کا ڈرامہ ہو یا شکر اور ریمسین کا۔ اور یا پھر کوئی ایسا ڈرامہ نگار ہو جسے مرے ہوئے ایک زمانہ گزر چکا ہو، لیکن ان سب باتوں کے باوجود میرا خیال ہے کہ عظیم جدید ڈرامہ نگار جیسے ایسن۔ اسٹرنڈ برگ۔ یہاں تک کہ چیخوف بھی، اصل میں شاعر تھے جن کی صلاحیتیں نثر کی پابندیوں کی وجہ سے حد درجہ متاثر ہوئی تھیں۔ لیکن برخلاف اس کے میں ان لوگوں کو داد دیتا چاہتا ہوں کہ جنہوں نے ہمارے اپنے زمانے میں تھیٹر کے سلسلے میں کچھ تجربات کئے ہیں۔ اور خصوصاً ولیم شیکسپیر، ایسکو داں، ہوفمیس قتل وغیرہ۔ یہ وہ شاعر تھے۔ جو ڈرامہ نویس بھی تھے اور جنہوں نے اس زمانہ میں جبکہ تھیٹر میں نثر غالب اور مقبول تھی۔ شاعری اور ایسٹج کے تعلیم روایتی رشتے کو زندہ اور برقرار رکھا۔ گزشتہ پندرہ سال میں کم از کم انگلستان میں ایسے بہت سے نوجوان شاعر پیدا ہوئے جنہوں نے تھیٹر میں تجربے کئے۔ اس سلسلے آڈن۔ سیکینس۔ اسپنڈر اور جدید ترین نسل کے شعراء رونالڈ ڈنکن۔ نورمن نکلسن، ایسے رڈلر، کرشفر فرائی کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ تمام دوسرے انگریزی شعراء پر شیکپئر کے غالب اثرات اور شاید ہماری اپنی زبان کے مزاج کی وجہ سے بھی۔ انگریزی شعراء کا رجحان ہمیشہ ایسٹج کی طرف رہا ہے لیکن میرا خیال یہ ہے کہ شاعری کو ایسٹج پر پھر ایک بار مقبول کرنے کے لئے جیسے کہ وہ آج سے چار سو سال قبل تھی۔ ہمیں اپنی ایک نسل کی کوششوں کی عزت پیش کرنی چاہیگی۔ لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے کہ اس نسل کو فضا ایسی ہی سازگار ملتی رہے۔



یہاں وہ مسئلہ ہے جس کے متعلق میں اپنے خیالات کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ پہلے میں یہ بات واضح کر دوں کہ آخر میں منظوم ڈرامے سے کیا چاہتا ہوں۔ وہ کون سے معامد ہیں جن کو اسے قائم کرنا ہے اور تھیٹر کے عام شائقین میں ایک بادیہ مقبول ہونے کے لئے وہ کونسا راستہ ہے جس پر اسے چلنا ہے۔ دوسرے یہ کہیں ان وجوہات کو بھی واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ جن سے ان کا اندازہ ہو سکے کہ نظم تھیٹر کے لئے نثر سے زیادہ وسائل رکھتی ہے اس سلسلے میں زیادہ تر مثالیں ہیں اپنے ہی تجربات سے پیش کروں گا۔ یہ بات کسی خود پسندی کی بنا پر نہیں ہے بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں اپنے نظریات اور مطبوع نظر اپنی جزدی کامیابی یا ناکامی کو اپنے دوسرے ہم عصر شعراء کے تجربات تخلیقات سے کہیں بہتر سمجھتا ہوں۔ اور کچھ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ میری اپنی تخلیق کا ارتقا ان عام نتائج کو جو میں اخذ کرنا چاہتا ہوں، زیادہ بہتر طریقہ پر واضح کر سکتا ہے۔

میرا پہلا کھیل مرڈر ان کیتھڈرل (MURDER IN CATHEDRAL) قبولیت عام کی ان حدود سے تجاوز کر رہا۔ جو عموماً جدید منظوم ڈرامے کے حصے میں آتی ہے۔ اس سلسلہ میں ایک جو تو یہ تھی کہ یہ ایک مذہبی ڈرامہ تھا۔ اور دوسری وجہ یہ کہ اس میں وہ تاریخی واقعات پیش کئے گئے تھے کہ جو آج سے آٹھ سو سال قبل وقوع میں آئے تھے اور جن سے میرے سامعین بھی خوب اچھی طرح واقف تھے۔ مذہبی اور تاریخی موضوعات کی وجہ سے شاعری بہر حال ایسیج پر ہمیشہ قابل برداشت رہی ہے۔ اور اگر تھیٹر کے عام شائقین اور ڈرامہ کے معمولی نقاد ایسی شاعری کو بھی سنجیدگی سے قبول نہیں کرتے۔ تو اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ وہ مذہب اور تاریخ کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی سلوک کرتے ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف سامعین کا وہ جماعت جو مذہبی اور تاریخی کھیلوں کو دیکھنے کے لئے جمع ہوتی ہے۔ وہ لازماً شاعری کو موزوں ذریعہ اظہار کے طور پر قبول کرنے کے لئے بھی غرور تیار ہو کر آتی ہے لیکن ایک مذہبی تاریخی ڈرامہ شاعر کے لئے زبان کے خاص مسائل پیدا کر دیتا ہے۔ الفاظ اور محاورے جو استعمال کئے جائیں جو ہو ہو وہ نہیں ہونے چاہئیں جو اس زمانے میں مستعمل ہیں۔ آپ کو اپنے سامعین کو غیب ماضی میں لے جانا ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کا بھی خیال رہے کہ وہ حد درجہ قدیم اور عہد عتیق کے بھی نہ ہوں۔ کیونکہ آپ کو کرداروں، واقعات کے عمل اور موقع و محل کو اس قدر حقیقی شکل میں پیش کرنا ہوتا ہے جیسے وہ کل ہی ہوئے ہیں۔ اس کے لئے اسلوب کو غیر جانبدار ہونا چاہیے اور اسے ماضی و حال دونوں کی ملی جلی عکاسی کرنی چاہئے۔ میرے اس کھیل میں نظم کو ایک مثالی حیثیت میں پیش کیا گیا ہے بعض جگہ قافیہ کے استعمال سے اور بعض جگہ سرحد فی صنعت (ALLITERATION) کے استعمال سے اس کھیل میں گرے ہوئے وزن اور مخدذات کا استعمال ہمیں شکپیئر سے پہلے کی شاعری کے دور کی طرف لے جاتا ہے، میرا خیال ہے کہ اس ڈرامہ کو سن کر سامعین کو قرون وسطیٰ کے ڈرامہ ایوری مین (EVERY MEN) اور چودھویں صدی کے (PIERS PLOWMEN) کی شاعری کا احساس مسلسل ہوتا رہتا ہے یہ بات تو واضح ہے کہ بارہویں صدی کی زبان کو جس میں منظر میں یہ ڈرامہ لکھا گیا تھا۔ وہ بارہ استعمال کرنے کا سوال تو پیدا ہی نہیں ہوتا تھا۔ اور وہ اس لئے کہ وہ زبان قطعی طور پر آج کے انگریزی سامعین کی سمجھ میں نہیں آ سکتی تھی۔ اس لئے میں نے ان خطبوں کو جو درمیان میں آئے تھے نثر میں لکھا۔ اور ان کے لئے وہ اسلوب اختیار کیا۔ جو سترھویں صدی کے ابتدا میں انگریزی خطبوں میں استعمال ہوتا تھا۔ لیکن انھیں بھی عہد عتیق اور سرحدک الفاظ تراکیب سے پاک رکھا۔

اس ڈرامہ میں مجھے ہیئت کے ان عام مسائل سے بھی دوچار ہونا پڑا۔ جن سے انگریزی زبان میں منظوم ڈرامہ لکھنے والے کو واسطہ پڑتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ جن سے ہر اس زبان کے جدید منظوم ڈرامہ نگار کو بھی واسطہ پڑتا ہے جس کی روایت کا سلسلہ طویل اور گہرا ہے۔ انگریزی کا مسئلہ وہ اصل شکپیئر کے اشعار سے پہلے کہ نکلنے کا مسئلہ ہے اور ساتھ ساتھ آزاد نظم کے غیر متعق (TOMBIC TETRAMETER) سے بھی پہلے کہ نکلنے کا مسئلہ ہے۔ جو انگریزی شاعری کا عام معیار بن کر رہ گیا ہے۔ اشار دیں اور انیسویں صدی کے ہر اس شاعر نے جس نے



منظوم ڈراما لکھنے کی کوشش کی ہے۔ اسی وزن کو استعمال کیا ہے۔ وہ نہ تو شکسپیر کی شاعری کی آواز یا ڈگسٹ سے بچ کر شکل کے میں اور نہ تمام اس غیر ڈرامائی شاعری کی آواز سے اپنے دامن کو بچا سکے ہیں۔ جو اس بحر میں کھینچی ہے یہی وجہ ہے کہ ان کی زبان سے نکلائی انماذہ بات چیت کے بوجھ کا احساس نہیں ہوتا۔ اس احساس کو پیدا کرنے کے لئے عزوری ہے کہ اپنے زمانہ کی سی بات چیت کا انداز اختیار کیا جائے۔ اپنے عظیم اسلاف کے زمانہ کی بات چیت کا سا انداز اختیار کرنا جنہیں مرے ہونے بھی صدیاں گزر چکی ہیں ایک بے موقع سی بات ہے۔

بہر حال کم از کم میں نے شکسپیر کی تقلید نہیں کی۔ اور میں نے اس قسم کے شعر لکھے جنہیں قسم کے میں نے اپنی غنائی نظموں میں لکھے تھے۔ بلکہ میرے ذہن پر تو یہ خیال مسلط تھا کہ مجھے ایسے شعر لکھنے چاہئیں کہ جو صرف دھن میرے اس کھیل اور اس کے موضوع پر پورے اثر میکیں اس سلسلہ میں میں نے کوئی عام مسئلہ بھی حل نہیں کیا۔ اس کے بھی دو وجوہ ہیں۔ ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس ڈرامہ میں میں نے زیادہ تر کورس کے استعمال پر انحصار کیا ہے۔ اس کے لئے بھی میرے پاس دو جواز تھے۔ ایک تو یہ کہ اس کھیل کا بنیادی عمل تاریخی واقعات اور وہ اضافے بھی جو میں نے خود کئے تھے، کافی محدود تھے۔ میں کہ اردوں کی تعداد بھی بڑھانا نہیں چاہتا تھا۔ اور ساتھ ساتھ میں بارہویں صدی کی سیاست کا تاریخی روزنامہ بھی نہیں لکھنا چاہتا تھا۔ میں تو صرف موت اور شہادت کے مسئلہ پر اپنی پوری توجہ مرکوز کرنا چاہتا تھا۔ مشتعل عورتوں کا کورس میرے لئے محدود وجہ مددگار ثابت ہوا۔ ان عورتوں کے اپنے جذبات کے اظہار سے ڈرامہ کے بنیادی عمل کی اہمیت بھی واضح ہو گئی۔ وہ سراسر محرک یہ تھا کہ شاعر کے لئے بھن کی سادہ تال (CHORAL VERSE) لکھنا۔ ڈرامائی مکالموں کے مقابلوں میں زیادہ آسان ہے۔ کیونکہ یہ کچھ اس قسم کی چیز ہوتی ہے جس پر وہ پہلے ہی سے قدرت حاصل کر چکا ہوتا ہے اور کورس کا استعمال تھیٹر کی ملنگ کی مرکزوں کو چھپا کر اس کے زوردار قوت میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اسی وجہ سے میں نے یہ سوچا کہ منظوم ڈرامہ مجھے اس وقت تک نہیں لکھنا چاہیے تا وقتیکہ میں یہ نہ دیکھ لوں کہ میں بغیر کورس کے بعد اچھے منظوم ڈرامے لکھ سکتا ہوں۔

مرڈر ان کیتھڈرل (MURDER IN CATHEDRAL) کے بعد میں نے یہ محسوس کیا کہ تین مسئلے اب بھی ایسے ہیں جو حل نہیں ہو سکے ہیں۔ پہلا تو یہ تھا۔ شعر کی ہیئت اور زبان کے انتخاب کا مسئلہ۔ ایک ایسی زبان جو ہر اس موضوع پر جسے میں لکھنے کے لئے پسند کروں پوری آگے سکے۔ دوسرا مسئلہ تھا ایسے منظوم ڈرامے لکھنے کا جو بغیر غنائی شاعری (LYRICAL POETRY) کے بھی لکھے جاسکیں۔ اور تیسرا مسئلہ یہ تھا کہ میں یہ علوم کرنا چاہتا تھا کہ آیا میں نثر کے استعمال کو قطعی طور پر ترک بھی کر سکتا ہوں یا نہیں۔ مرڈر ان کیتھڈرل میں نثر کے دو ٹکڑوں کو میں نظم میں نہ لکھ سکا تھا جس رنگ کے شعر میں نے اس ڈرامہ میں استعمال کئے۔ سامعین کو اس امر کا احساس رہا کہ جو کچھ وہ سن رہے ہیں۔ شعر میں سن رہے ہیں۔ ان لوگوں کے لئے بھی جو پابندی کے ساتھ گرجا جاتے ہیں منظوم دھن ایک ناموس سی چیز ہے اور اس طرح اگر اس موقع پر نثر کے بجائے نظم کا استعمال کرتا تو اس طرح یقیناً دھن کا فریب اور طلسم بھی ٹوٹ جاتا۔ پھر یہی نہیں میرے سورماؤں (KNIGHTS) کی تقریروں میں جو اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ وہ ایسے لوگوں میں تقریر کر رہے ہیں جو مرنے کے آٹھ سو سال بعد زندہ ہیں۔ جدید نظام العمل میں نثر کا استعمال بڑا مؤثر اور کارگر ثابت ہوا۔ اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ سننے والوں میں دلچسپی اور اطمینان سے ایک گونہ شدید تاثر (SHOCK) پیدا کیا جائے۔ لیکن یہ بھی وہ اصل ایک قسم کی چال اور ترکیب تھی جس کی دیسے تو کوئی خاص افادیت دیتی تھی۔ لیکن یہ انداز صرف اسی کھیل کے لئے بہتر اور موزوں تھا۔ یہ تو خیر ہیئت و در کی کوڑی ہے اگر اس بات پر غور کیا جائے اور اس کی وجوہات کو سمجھا جائے کہ آخر پھر شکسپیر نے میں کیوں لکھے اور آج ہم کیوں نہیں لکھ سکتے؟ اس سلسلہ میں بس اتنا ہی کہہ دینا کافی ہو گا کہ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ جدید منظوم ڈرامہ اپنا جواز اس وقت تک نہیں کر سکتا جب تک وہ ہر بات کو نظم میں کہنے کی صلاحیت پیدا نہ کرے۔

لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ کہہ کر میں اس بات پر زور دینا نہیں چاہتا کہ ڈرامائی شاعری کے تاریخی و اساطیری موفذات کو



اس اور مغربی یورپ کے روایتی ڈرامائی، شعری ہیئت کو قطعی خارج کر دیا جائے۔ جس میں یہ بات بھی کہنا نہیں چاہتا کہ محضوں کے دروازہ مقام صرف دی بن سکے ہیں جو جدید زندگی سے متعلق ہیں۔ یا یہ کہ منظوم ڈرامہ میں صرف مکالمے ہی ہونے چاہئیں اور شعر کے لئے اب کسی نئی ہیئت کی ضرورت ہے میں صرف اپنے لئے قانون وضع کر سکتا ہوں اور میں وہی راستہ اختیار کر رہا ہوں جو میرے لئے واحد راستہ بن سکتا ہے اگر شعری ڈرامہ کو دوبارہ اپنی جگہ حاصل کرنی ہے تو اسے اس بات کو دیکھنا ہو گا کہ وہ تمام وہ چیزیں پوری کر سکتا ہے جن کے متعلق اب تک یہ سمجھا جاتا رہا ہے کہ نثر میں بہتر طریقہ پر ادا ہو سکتی ہیں۔ جہاں تک تاریخی کھیلوں کا تعلق ہے، سامعین صرف ان کرداروں کی زبان سے جو لگے نواز کے لبادوں میں ملبوس نظر آتے ہیں۔ شاعری کو قبول کرنے کو تیار ہیں۔ لیکن اب ضرورت اس امر کی ہے کہ وہ شاعری کو ان کرداروں کی زبان سے بھی قبول کر لیں جو جدید لباس پہنے ہوئے ہوں۔ جو جدید قسم کے مکالموں اور فلیٹوں میں رہتے ہوں۔ ٹیلیفون اور موٹر کاریں استعمال کرتے ہوں۔ سامعین شاعری کو کورس کے ذریعہ قبول کرنے کو اس لئے تیار ہیں۔ کیونکہ یہ بھی جدید زندگی سے کافی دور کی چیز ہے وہ یہ ہے کہ جدید سامعین کورس کو ڈرامہ نہیں بلکہ شاعری سمجھتے ہیں اور بالآخر سامعین اس شاعری کو قبول کرتے ہیں۔ جو ان کے کلاسیکی شاعروں کے رنگ میں نظر آتی ہے اور جس سے ان کے کان مانوس رہے ہیں۔ لیکن دراصل یہ وہ نئے ہے۔ جو زبان کی ترقی کے ساتھ بے سُر ہو گئی ہے اور جس نے زبان کی ترقی کا ساتھ چھوڑ دیا ہے اب ہمیں یہ کرنا ہے کہ شاعری کو اس دنیا میں واپس لانا ہے جس میں سامعین رہتے بیٹے ہیں۔ اور جس دنیا میں ٹیلیفون سے واپس آکر وہ دوبارہ لوٹ آتے ہیں۔ اب ضرورت اس امر کی نہیں ہے کہ ہم سامعین کو کسی ایسی غیر حقیقی دنیا میں لے جائیں جو ان کی اپنی دنیا سے قطعی الگ ہو اور جہاں پہنچ کر شاعری کی زبان استعمال کی جاسکے۔

ڈرامہ نگاروں کی آئندہ نسل سے جو کچھ میں چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ وہ ہمارے تجربوں سے پورا استفادہ کر کے ڈرامہ میں ایسی زبان ادا کرے کہ درپیش کریں کہ سامعین کو اسٹیج پر کام کرنے والے لوگ بالکل اپنی ہی طرح کے نظرائیں اور وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ ”ہم بھی تو شاعری میں بات کر سکتے ہیں“ اس طرح وہ اجنبی اور مصنوعی دنیا سے بچ جائیں گے۔ اور ان کی معمولی روزمرہ کی بے کیف اور تیرہ و تار دنیا بدل کر جگمگا اٹھے گی اگر شاعری ان کے لئے ایسا نہیں کر سکتی تو پھر وہ بذات خود ایک فراموش قسم کی آرائش کے سوا کچھ نہیں ہے۔

اسی لئے میرے ذہن میں یہ خیال پک رہا تھا کہ اپنے دور کے کھیل کے لئے میں کوئی ایسا موضوع چوں جو ہم عصر زندگی سے متعلق ہو۔ جس کے کردار ہمارے اپنے کردار ہوں۔ جو ہماری اس دنیا میں رہتے سمجھتے ہوں اور ہمارے ہی جیسے کپڑے پہنتے ہوں۔ ”دی فیمیلی ری یونین“ (THE FAMILY REUNION) میں میرا بنیادی خیال یہی تھا کہ میں شاعری میں ایک ایسی ہیئت تلاش کروں جو جدید زندگی کے زیادہ سے زیادہ قریب ہو۔ اور جس میں عام باتیں۔ روزمرہ کی زندگی کے اقوال اور فقرے بغیر کسی لغویت اور نامعقولیت کے پیش کئے جاسکیں اور جس میں بے حد شاعرانہ زبان بغیر کسی دوسرے سے متاثر ہوئے استعمال کی جاسکے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے اس سلسلہ میں کچھ ترقی ضرور کی ہے، اس کھیل میں سوائے اخبار کے ایک مختصرے حوائے کے نثر بالکل نہیں ہے میں نے روایتی کورس سے بھی پیچھا چھڑا دیا اور اس کی جگہ ایسے غنائی حصے پیش کئے جو ایسے ایکٹروں کی زبان سے ادا کئے گئے جنہوں نے عام مکالموں میں بھی حصہ لیا تھا۔ اور جن کے کھیل میں ایک علیحدہ پارٹ بھی تھا۔ اب جبکہ میں اس بات کا اعتراف کر رہا ہوں کہ میں شاعری کی حیثیت سے اس کے غنائی حصوں کو اب بھی پسند کرتا ہوں۔ مجھے اس کا بھی احساس ہے کہ اس میں شاعری کچھ زیادہ ہی نمایاں رہی اس کے کچھ حصے اٹالوی اور پراکے ایریڈیا (ARIA) کے رنگ میں لکھے گئے تھے۔ جس میں عمل صرف اس لئے رک جاتا ہے تاکہ سامعین غنائی ساز کی گت اور اس کے وقفے محفوظ ہو سکیں ”دی فیمیلی ری یونین“ میں، میں نے ایسا شعری انداز اختیار کیا تھا۔ جو



ڈرامائی نہیں تھا۔ اور ڈرامہ کے سلسلے میں بھی میں نے زیادہ تر انحصار ایس چلیس (A.E.C.H.Y.L.U.S) کے ساتھ ادبی ملاقات پر کیا تھا۔ اس نے میں اپنے دوسرے کھیل میں کلاسیکل ڈرامہ کی ساخت اور وضع کے ہر حوالہ کو نظر انداز کرنا چاہتا تھا۔ اور اسی کے ساتھ ساتھ شاعری بلائے شاعری کو بھی ترک کرنا چاہتا تھا۔

میری خواہش یہ تھی اور اب بھی ہے کہ ایک ایسا منظوم ڈرامہ لکھا جائے جس میں سامعین اپنے دماغ کو کسی خاص ماحول میں لے جائے بغیر شاعری کو سن سکیں میں ایک ایسا کھیل لکھنا چاہتا تھا جس میں سامعین غیر شعوری طور پر شعور کے مجرد وزن سے متاثر ہو سکیں۔ اور انہیں اس بات کا احساس ہی نہ ہو کہ جو کچھ وہ سن رہے ہیں وہ سب کچھ شعری ہے۔ میں یہ بھی چاہتا تھا کہ سامعین کو شاعری کا احساس صرف شدید لمحات کے موقع پر ہو۔ میں یہ بھی چاہتا تھا کہ ایسے موقعوں پر وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ ڈرامائی عمل ایک ایسے نقطہ پر پہنچ گیا ہے جہاں کرداروں کی زبان اور خود شاعری بن گئی ہے۔ اور حقیقت بھی یہ ہے کہ حساس لوگوں کی زندگی میں ایسے موقع آتے ہیں جب وہ یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ اگر وزن، بھراور الفاظ ان کے پاس ہوتے تو وہ اپنے محسوسات کو بہتر طریقہ پر شعری میں بیان کر سکتے تھے۔ میں اپنے تیسرے کھیل میں کہاں تک اور کس حد تک کامیاب ہوا اس کے بارے میں تو میں کچھ نہیں کہہ سکتا۔ اس کا فیصلہ تو آپ خود کریں گے۔ لیکن اتنا میں ضرور جانتا ہوں کہ اگر میں یہ بتا دوں کہ میری کوشش اس سلسلے میں کیا تھی تو شاید اس صورت میں آپ بہتر فیصلہ کر سکیں گے۔ یہ بات دیکھ کر مجھے ایک گونا گونا ملینان ہوا کہ کئی نقاد اس بات کا فیصلہ ہی ذکر کے کہ ڈرامہ نظم میں تھا یا نہیں۔ اس سلسلے میں میرا خیال یہ ہے کہ سامعین پر شعور کا غیر شعوری اثر اس کے تاثر کا ایک بہت ضروری حصہ ہے۔ اور اس کے استعمال کا بہترین حوالہ بھی!

اس سے قبل کہ میں اس سلسلے میں دیلیس پیش کرتا چلا جاؤں اور بتاؤں کہ شاعری سنجیدہ ڈرامہ کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتی ہے۔ میں ایک عظیم شعری ڈرامہ کے ایک سین کا مختصر تجزیہ کر دوں۔ یہ سین اس کھیل کا پہلا ہی سین ہے میں اس کو اس لئے مثال کے طور پر پیش کر رہا ہوں کہ یہ ایسے موقع پر آتا ہے جہاں شدید لمحات کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور یہ کوئی ایسا سین بھی نہیں ہے جس میں آپ کو شعری عنصر کے درجہ نمایاں ہونے کی توقع ہو۔ یہ سین خالصتاً ڈرامائی معیار سے ایک مکمل اقتحاجی سین ہے۔ ڈرامہ نگار اس سین سے اپنے کھیل کے لئے راستہ بناتا ہے۔ اور سامعین میں زبردست دلچسپی پیدا کرتا ہے پھر وہی نہیں میں نے اسے اس لئے بھی چنا ہے کہ یہ ہملٹ کا پہلا سین ہے۔

جب ہم اسٹیج پر ہملٹ کے پہلے سین کو دیکھتے ہیں تو جس چیز پر ہماری توجہ نہیں جاتی وہ ہے انداز بیان کا حیرت انگیز انحراف۔ یہ ایک جامع سین ہے جس میں کوئی بھی بات فاضل یا زائد نہیں ہے۔ اس بات کا اندازہ ہمیں صرف اسی وقت ہوتا ہے جب ہم بار بار اسے پڑھتے ہیں۔ اور اسی وقت ہماری سمجھ میں یہ بات آتی ہے کہ ہمارے سامنے کیا پیش کیا گیا ہے۔ اور کس کس انداز سے پہلی بائیس سطریں سادہ ترین الفاظ اور انوس محاوروں کی مدد سے لکھی گئی ہیں۔ اس منسلک تک پہنچنے کے لئے جہاں پہنچ کر وہ یہ بائیس سطریں لکھ سکا۔ شکسپیر کو اسٹیج کے لئے لکھتے لکھتے برسوں گزر چکے تھے۔ اس کی ابتدائی تحریریں میں ایسی مؤثر سادہ بیانی اور پرکاری نظر نہیں آتی۔ اسے بات چیت مکالماتی انداز اور مقامی شاعری کو (جیسا کہ رویو جیولٹ میں نرس کا کردار ہے اور جس میں تقریر کی بے تکلفی کا تاثر تضاد سے پیدا کیا گیا ہے) چست ڈرامائی مکالموں میں شکل میں ڈھانے کے لئے برسوں ریاض کرنا پڑا۔

کوئی بھی شاعر ڈرامائی شاعری پر اس وقت تک عبور حاصل نہیں کر سکتا جب تک وہ ایسے شعرد لکھ سکے۔ جہنا دٹ سے پاک ہوں۔ جو صاف شفاف ہوں۔ آپ شاعری کو صرف شاعری کہنے نہیں منتے بلکہ خود اس کے معنی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ جب آپ ہملٹ کے ابتدائی



شعر کہتے ہیں۔ تو آپ کی توجہ اس بات کی طرف نہیں جاتی کہ کردار نثر میں بدل رہے ہیں یا نظم میں۔ شعریہ ہم پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور ہم نثر سے زیادہ اور اس سے مختلف قسم کا بھرپور اثر قبول کرتے رہتے ہیں۔ ہمیں اس موقع پر سو اے اس کے کچھ خبر بھی نہیں ہوتی۔ کہ کمر آلودرات ہے۔ افسران ایسی نور (ELSI NORE) کی تفصیل کی حفاظت کر رہے ہیں۔ اور چاندوں طرف بدشگون، اکتا دینے والا عمل ہو رہا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ اس سے میرا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ منظوم ڈراما میں اس کی گنجائش ہی نہیں ہوتی کہ سامعین خوبصورت شاعری سے فوری طور پر محفوظ ہو سکیں میرا مطلب تو صرف اتنا ہے کہ صنعت اپنی ڈرامائی صلاحیتوں سے ایسا درغللے کہ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جائیں کہ ایسے موقع پر شاعری کے علاوہ کوئی دوسرا اسلوب ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ حقیقی ڈراما نگار شاعر ہمارے ذہن سے شاعری اور نثر کے امتیازات کو مٹا دیتا ہے۔ اور ایسے لمحات میں شاعر اور ڈراما نگار ایک وحدت بن جاتے ہیں۔

موقع اور محل کے لحاظ سے نمودوں، چوکیداروں کے کردار کے مطابق مختصر، چست اور بے ساختہ جملوں سے شروع ہو کر فوری ضرورت کے مطابق کرداروں کو واضح کرتے ہوئے اس مین کے شعر۔ شاعری درباریوں کے نمودار ہونے کے بعد ایک آہستہ تر حرکت کے ساتھ سبک رفتاری سے بڑھتے چلے جاتے ہیں۔

”ہو ریشیو کہتا ہے کہ یہ صرف ہمارا داہمہ ہے“  
 ”میرے حرکت بادشاہ کی روح (GHOST) کے نمودار ہونے فوراً بعد سنجیدگی اور شوکت سے بدل جاتی ہے۔  
 اے غاصب! رات کے وقت تو کون ہے؟“

لگے ہاتھ یہ بات بھی ذہن نشین رکھئے کہ فعل غصب کے استعمال سے ڈرامہ کے پلاٹ کی طرف بھی ذہن خود بخود منتقل ہو جاتا ہے اور لفظ ”ملک معظم“ کا استعمال بڑی چابک دستی کے ساتھ ہمیں یہ بات دلاتا ہے کہ یہ روح کس کی ہے؟  
 ”اسی طرح وہ غصہ کرتا ہوا دکھائی دیتا تھا۔ جیسا وہ غصہ میں جھگڑتا ہوا پولیٹڈ والوں پر جو برف پر چلنے والی گاڑیوں میں تھے دار کرنے لگا تھا“

یہاں ایک مرتبہ ”روح“ کے نمودار ہونے کے بعد اور ہو ریشیو کے جواب کے ساتھ بے ربط طریقے پر وزن اور بحر بدل جاتے ہیں۔  
 الفاظ غیر مسلسل حرکت کو روک لیتے ہیں۔

”ہم اس کی ذلت کر رہے ہیں وہ اس قدر شاندار ہے اور ہم اس پر تشدد کا ارادہ کرتے ہیں“  
 اور یہ سین مارسیس کی تقریر کے ساتھ ایک خاص بلندی پر پہنچ جاتا ہے۔

”مرض کی بانگ سن کر وہ غائب ہو گیا کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اس زمانہ میں

جب ہمارے بچانے والے حضرت عیسیٰ کی پیدائش کا زمانہ آتا ہے۔

صبح کے وقت بولنے والی چڑیا رات بھر گاتی رہتی ہے“

اور پھر ہو ریشیو کے جواب سے۔

میں نے ایسا ہی کچھ سنا ہے اور ایک حد تک اس پر یقین بھی کرتا ہوں۔ مگر دیکھو صبح سُرخِ مانل چادر میں لپیٹی ہوئی دور

مشرقی پہاڑی پر پڑی ہوئی اوس پر قدم قدم آرہی ہے۔

ہمیں اپنا پسہ ختم کرنا چاہیے۔

یہ عظیم شاعری ہے اور بے انتہائی ڈرامائی بھی میسکن یہ ڈرامائی اور شاعرانہ ہونے کے علاوہ کچھ اور بھی ہے، جب ہم اس کا تجزیہ



کرتے ہیں تو اس سے ایک قسم کا موسیقار نقش (PATTERN) اُٹھتا ہے کہ جس نے ہمارے جذبات کی بعض کو غیر شعوری طور پر دھجھا بھی کر دیا ہے۔ اور نیز بھی۔ یہ بات دیکھئے کہ سلیس کے آخری الفاظ میں سوچے سمجھے شاعرانہ انداز کا احساس ہوتا ہے۔ جب ہم یہ معرعے پڑھتے ہیں۔

”گھر دیکھو، صبح سُرخ، اُبل چادر میں بیٹی

بھئی، دور مشرقی پہاڑی پر پٹری

ہوئی اداس پر قدم قدم آ رہی ہے“

تو ہم ایک لمحہ کے لئے کرداروں سے آگے نکل جاتے ہیں۔ ہوریشیو کی بات سمجھتے ہیں کہ کسی بد نظمی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس سین کے تغزلات قانون کے تابع رہتے ہیں۔ اور ساتھ ساتھ موسیقار اور ڈرامائی بھی۔ ذرا دیکھئے کہ ہوریشیو کے دو معرعوں سے پہلے۔ جن کا میں نے دو مرتبہ حوالہ دیا ہے تمہید کے طور پر ایک طر سادہ ترین مقامی زبان میں ادا کی گئی ہے جو نظم بھی اور نثر بھی اور اس کے فو۔ اُبعد وہ ایک بے ربط سی ترکیب استعمال کرتا ہے جو اسٹیج کی ہدایت سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔

”ہمیں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیے!

اسٹیج کے فن اور موسیقی کے نقطہ نظر سے عظیم شعری ڈرامہ میں دورخی اور یک رختی نمونے کا تجزیہ اور مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ یہ خیال ہے کہ یہ بات واضح کی جاسکتی ہے کہ شکسپیر نے اس موسیقار نمونے کو صرف ایک ہی سین میں پیش نہیں کیا۔ بلکہ پورے کھیل میں اس بات کو قائم رکھا ہے لیکن اس ایک سین کا مطالعہ یہ بات دکھانے کے لئے کافی ہے کہ عظیم منظوم ڈرامہ کی شاعری صرف مکالموں کی آرائش ہی نہیں کرتی۔ جو بحیثیت ڈرامہ کے نثر میں بھی اچھی طرح بیان کئے جاسکتے ہیں۔ بلکہ یہ ڈرامہ کو بے انتہائی ڈرامائی کچھ سے کچھ بنا دیتی ہے۔ یہ اس امر کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ سامعین کے لئے شاعری کا زیادہ اہم کام یہ ہے کہ جب وہ تھیں میں بیٹھ کر تھلٹ جیسے کھیل کو سُنتے اور دیکھتے ہیں۔ تو وہ اس بات سے بالکل بے خبر ہو جاتے ہیں۔ اور پھر اس کا اثر صرف بعض انہی لوگوں پر نہیں ہوتا۔ جو شاعری کو پسند کرتے ہیں بلکہ ان پر بھی ہوتا ہے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ ایسے لوگوں سے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ میری رائے یہ ہے کہ وہ لوگ ہیں جو شاعری کی کتاب لے کر نہ پڑھ سکتے ہیں اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ عظیم منظوم ڈرامہ کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ ایسے لوگ بھی غیر شعوری طور پر شاعری سے متاثر ہو سکیں اور یہی وہ لوگ ہیں جن کو آج ڈرامہ نگار کو ڈرامہ کہتے وقت اپنے ذہن میں رکھنا چاہیے۔

اب تک نثری نظم کی فوقیت کے میں نے وہ فوائد گنوائے ہیں، ایک تو شعری وزن کا براہِ نگینہ کرنے والا اثر جو غیر شعوری طور پر سُنتے والوں پر ہوتا ہے اور دوسرا اسلوب کے چھٹے بڑھتے موسیقار اثر سے، ڈرامے کے امکانات کو گہرا اور مضبوط کرنے کی قوت، ممکن ہے یہ چیزیں آپ کو ڈرامہ میں ایسے اضافے معلوم ہوں۔ جو اثر و تاثر میں شدت تو ضرور پیدا کر دیتے ہیں۔ لیکن اس کے اثر کو بدلتے نہیں ہیں۔ لیکن میں تو اس سے زیادہ کا دعویٰ خود بھی نہیں کرتا۔ میرا دعویٰ تو ہے کہ صرف اتنا ہی ہے کہ وہ چیز جو اسٹیج پر نثر میں بیان ہو سکتی ہے وہ نظم میں بھی ہو سکتی ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا کہ نظم میں ڈرامائی وسعت نثر سے کہیں زیادہ ہے۔ مثال کے طور پر میٹرنگ کے ڈراموں ہی کو لے لیجئے۔ وہ نثر میں لکھے گئے ہیں۔ لیکن ان میں وہ تمام خصوصیات ہیں جو شاعری میں ہوتی ہیں۔ اور میٹرنگ کے ڈراموں کی اس خصوصیت سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا لیکن نثر میں شاعرانہ ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ایک ڈرامہ نویس نظم کی بہ نسبت زیادہ یک رنگ اور زیادہ یکساں رہے۔ اسے حقیقت پسندی کو ترک کرنا ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ کردار نگاری کو بھی قربان کرنا پڑتا ہے۔ اور یہ اسی مماثلت اور فسق کو اسٹیج کے کرداروں اپنے اومان لوگوں کے ذہن میں ہم جانتے پہچانتے ہیں۔ قبول کرنے کا نتیجہ ہے کہ ہم ایک کھیل کے مہتمم بالشان اثرات حاصل کر سکتے ہیں۔ خواہ وہ کھیل المیہ ہو یا شالیر۔







لاکھ عمل ہو یا پھر وہ کوئی ایسا مسئلہ اپنے سامعین کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہو۔ جسے وہ خدا پنچا پنچے طریق پر حل کر لیں۔ یا پھر اس کے سامنے کوئی انسانی شہنشاہی موقعہ رکھ دے جسے وہ ڈرامہ میں دکھانا چاہتا ہو۔ سامعین اور نقاد اس کی تشریح چاہتے ہیں۔ وہ پوچھتے ہیں کہ آخر وہ کونسا خیال ہے۔ جسے ڈراما نویس بیان کرنا چاہتا ہے۔ ملازمے کے اس ریمارک کے پیش نظر کہ شاعری خیالات سے پیدا نہیں ہوتی۔ بلکہ الفاظ سے یہ کہنا چاہتا ہوں۔ کہ ڈرامہ خیالات سے پیدا نہیں ہوتا۔ بلکہ انسان سے وجود میں آتا ہے ایک سنجیدہ قسم کے نقاد نے میرے تازہ ترین ڈرامہ کی پہلی رات کو مجھ سے یہ سوال کیا کہ میرے کھیل کے معنی اور اس کا مفہوم کیا تھا۔ میں نے اس کا جواب یہ دیا کہ میرا مقصد کمتر کی تشریح "عظیم تر" کے الفاظ میں کرنا تھا۔ آپ کا خیال ہے کہ شکسپیر کیا جواب دیتا۔ کہ اگر اپنی نوٹ بک اور پنسل نے اس کے پاس باتے اور ہملٹ کی پہلی رات کو اس سے یہ سوال پوچھے کہ صاحب! ہملٹ ڈرامہ کا مفہوم اور کیا مقصد تھا میرا اپنا ایمان یہ ہے کہ شاعری اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتی ہے جس سے مصنف بھی بذاتِ خود متاثر نہیں ہوتا۔ یہ سوال کہ مصنف کا اس سے کیا مطلب ہے۔ یا نظم لکھتے وقت مصنف کے ذہن میں اس کا مفہوم تھا۔ بذاتِ خود ایک ہمل اور بے معنی سا سوال ہے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہملٹ یا کنگ لیئر جیسے ایک خیال یا ایک تصور کی تعبیر میں۔ ایسے کھیلوں کا تو کام بس حرفِ انسان ہے کہ وہ خیالات و تصورات کو سننے اور دیکھنے والوں کے سامنے اشارتاً پیش کر دیں۔ میرا عقیدہ ہے کہ اگر لکھنے والا اپنی رائے دینے، اپنا نظریہ پیش کرنے یا اپنی روش کو مندرجہ کی کوشش کرنے لگے، تو وہ کبھی بھی تخلیقی برائی نگہنگی اور قوت پیدا نہیں کر سکتا۔ یہ ممکن ہے کہ کھیل میں سب چیزیں ہوں۔ لیکن ایک عظیم کھیل مختلف قسم کے لوگوں کے مختلف انداز سے متاثر کرتا ہے۔ اس میں لاتعداد معنی و مفہوم کی صلاحیتیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔ اس میں حدود و جہد و پلوداری ہوتی ہے۔ اس کی ایک ایک بات سے مختلف مطلب نکلتے ہیں۔ اور اس میں ہر نسل کے لئے اور تازہ معنی پنہاں ہوتے ہیں۔ ادبی تنقید کی تاریخ دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ عظیم تخلیق میں خیل کیا کیا کرشمہ بازیوں دکھاتا ہے اور کیا کیا معنی اپنے اندر چھپا رکھتا ہے۔ وہ ہر دفعہ نئی آن اور نئی شان کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر شکسپیر ان تمام تہذیبوں اور تغیروں کو جو گزشتہ تین سو سالوں میں اس کی تخلیقات پر لکھی گئی ہیں پڑھتا تو کیا آپ کا خیال ہے کہ وہ کسی ایک نقاد کو یا اس نقاد کے تحریر کو وہ کسی ایک جملہ کو دیکھ کر کہتا تھا کہ بس اس آدمی نے مجھے سمجھا ہے میرا مطلب بھی یہی تھا۔ بلکہ وہ تو واقعی اپنے ناختم اور متوزع معنی کو دیکھ کر حیرت میں رہ جاتا۔ اور اس بات کا صدق دل سے اعتراف کرتا کہ وہ بذاتِ خود ان تمام معانی سے واقعی ناواقف تھا۔ اور آخر میں وہ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ دیتا کہ صاحب مجھے معلوم نہیں۔۔۔۔۔ ممکن ہے آپ ٹھیک ہوں۔

بھی وہ چیز ہے جو تخلیقی تحریر کی دوامی اور عارضی اقدار میں امتیاز کرتی ہے۔ عارضی اقدار میں مصنف قیامت کے ساتھ رہ جاتا ہے کہ اس کا کیا مطلب تھا۔ اور اگر اس پر بھی سامعین اس بات کو نہیں سمجھ پاتے تو مصنف اپنی کوشش میں ناکام رہتا ہے اور چونکہ اس کے سامنے ایک متخلن مقصد ہوتا ہے ظاہر کرنے کے لئے ایک نقطہ نظر ہوتا ہے اس لئے جب وہ حالات جس میں لگا لیا تھا بدل جاتے ہیں، تو اس کی تخلیق میں دلچسپی اور جاذبیت ختم ہونے لگتی ہے۔ لیکن ایک حقیقی اور تخلیقی تحریر میں مصنف ایسی چیزیں پیش کرتا ہے جسے وہ خود بھی نہیں جانتا۔ صرف خداوند تعالیٰ ہی مخلوق کو سمجھ سکتے ہیں انسانی تخلیق میں انسان تو صرف ایک آلہ ہے۔ ایک ذریعہ ہے، ضروری نہیں کہ مرد اور خورتیں صرف اس بنا پر کہ انہوں نے بچہ جنم دیا ہے اسے اچھی طرح سمجھ بھی لیں۔ سمجھنے کے لئے دیکھنے کی کوشش کرنی پڑتی ہے۔ اگر یہ بات جسمانی نسل کے اعتبار سے غلط ہے، میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ شرکی بہت سی تخلیقات ایسی ہیں جن میں یہ خصوصیت افراد الٰہی کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔ حالانکہ مجھے اب بھی اس بات پر شبہ ہے کہ ڈون کیونز ... (DON QUIXOTE) آنا ہی لاندال اور پلووار سے۔ جتنا کہ ناؤسٹ۔ یادہ آئندہ ایک ہزار سال تک زندہ رہے گا۔ کیونکہ شاعری جہاں شر کے مقابلے میں انہاریاں اور ہیئت کا پہرہ بٹھا دیتی ہے اور جس کے حضور میں شاعر کو سر بسجود ہونا پڑتا ہے۔ وہاں وہ غیر شعور کی طور پر بے حد حساب و قوتوں کو بھی بگاڑ دیتی ہے۔ اسی وجہ سے میرا خیال ہے کہ جس بحرِ لور طمانیت کو ہم قیصر سے توقع رکھتے ہیں۔ وہ مکمل اور بحرِ لور طمانیت صرف ڈرامائی شاعری ہی عطا کر سکتی ہے۔



# اردو کے منظوم افسانوی ڈرامے

(اویسویں صدی میں)

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

اویسویں صدی کے وسط تک اردو میں منظوم افسانے بالعموم مثنوی کی صورت میں لکھے گئے ہیں۔ نظامی دکنی کے زمانے سے لے کر نواب واجد علی شاہ کے ابتدائی دور تک منظوم افسانے ایک خاص ڈگر پر چلتے رہے۔ ان میں موضوع اور ہیئت دونوں کے اعتبار سے کوئی نمایاں تبدیلی واقع نہیں ہوئی، لیکن واجد علی شاہ کے آخری عہد میں لکھنؤ کے زندہ دل اور من چنے شاعروں نے جہاں اردو کے اصناف شعر میں ریختی اور واسخت کا اضافہ کیا وہاں داستان کی قدیم ہیئت میں بھی تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی۔

ریگیلے پیاجا عالم کا عہد (۱۲۶۲ تا ۱۲۷۱) رقص و سرود و عیش و نشاط کا عہد تھا۔ ان کے دور میں اہل لکھنؤ پر زندگی فی الواقع سہل رہی ہو یا نہ رہی ہو لیکن حقیقت ہے کہ ان کے عہد میں لوگ عام طور پر "بارہ بے عیش کوشش" کہ عالم دوبارہ نیست پر حسبِ مقدور عامل تھے۔ سودا نے دہلی کی فضا میں کہا تھا ہے

فکرِ معاش، عشقِ بتاں، یادِ فتنان  
دردن کی زندگی میں بھلا کیا کرے کوئی

لیکن لکھنوی شعرا نے اپنے ذہن پر فکرِ فردا کا بار نہیں ڈالا، فکرِ معاش و یادِ فتنان سے ان کا کچھ زیادہ تعلق نہ تھا ہاں "عشقِ بتاں" البتہ ان کا محبوب مشغلہ تھا۔ مشغلہ اس لئے کہ یہاں اول تو ہر بواہوس نے حسنِ پرستی شعار کر لی تھی اور اُردوئے شیوہ اہل نظر باقی نہیں رہی تھی۔ دوسرے عشق و محبت کا معیار اہل لکھنؤ کے نزدیک بوس و کنار اور چوما چانی سے زیادہ بلند تھا۔ لکھنؤ کی عیش کوش محفلوں کی رونق افروزی میں حسنِ سوانی اور رقص و موسیقی کا بڑا ہاتھ تھا۔ سوانگ، رہس اور نوٹنکی اہل لکھنؤ کے پسندیدہ تفریحی مشاغل بن گئے تھے۔ اور انھیں مشغلوں کے تعلق سے اہل لکھنؤ کو منظوم داستانوں کو ایشیج پر تمثیل کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ اردو میں داستانوں کی کمی نہ تھی۔ مثنوی کے روپ کے متعدد نئے قبول عام حاصل کر چکے تھے۔ اور ان کے اکثر اشعار زباں زدِ خلایق تھے۔ لیکن ان مثنویوں میں وہ مکالمات موجود نہ تھے جو کرداروں کے ذریعے منظوم قصوں کو ایشیج پر لے جانے میں مدد کرتے تھے۔ اس لئے اس کی ہیئت میں رد و بدل ناگزیر تھا۔

نواب واجد علی شاہ جو کہ اویسویں صدی کے عین وسط میں رقص و سرود و شعر و سخن کے میر مجلس تھے اور جو سوانگ و رہس سے بغیر معمولی دل چسپی رکھتے تھے۔ سب سے پہلے اس طرف متوجہ ہوئے اور مثنوی میں مکالمات داخل کرنے کی کوشش کی انھوں نے "فسانہ عشق" کے نام سے ایک عشقیہ داستان نظم کی اور کچھ دنوں بعد اس میں مختلف کرداروں کا لحاظ رکھ کر منظوم مکالمے شامل



کر کے نامک کی شکل دے دی۔ یہی نامک اردو میں منظوم ڈرامے کا نقش اولین ہے جو طبع کرنے کی غرض سے مرتب ہوا اور جسے بادشاہ وقت نواب واجد علی شاہ نے خود رس کی صورت میں تمثیل کیا۔ مثنوی فسانہ عشق آجکل نایاب ہے رام پور کے کتب خانے میں البتہ اس کا ایک مطبوعہ نسخہ ہے۔ جسے مد علی نے مطبع مصطفائی لکھنؤ سے شائع کیا تھا۔ غالباً یہی پہلا ایڈیشن ہے اور اس کے بعد یہ مثنوی دوبارہ شائع نہیں ہوئی۔ میر حسن کی مثنوی سحر البیان کے وزن و طرز پر لکھی گئی ہے اس میں ۱۸۶۲ء سائز کے ۳۱ صفحات اور ہر صفحہ میں ۱۲ سطر ہیں۔ اس مثنوی کی ڈرامائی صورت کا البتہ کوئی نسخہ اب تک دستیاب نہیں ہوا۔

اردو کا پہلا منظوم ڈراما جو محض تادیب کی نہیں بلکہ ادبی و فنی اہمیت بھی رکھتا ہے اور آج تک کتابی صورت میں موجود ہے سید آغا حسن امانت کی اندر سبھا ہے۔ بعض محققین نے رستم و سہراب کو پہلا منظوم ڈرامہ قرار دیا ہے لیکن اس کی حیثیت محض تاریخی ہے۔ امانت کو اپنے ایک دوست اور شاگرد حاجی مرزا عابد علی عبادت کی تجویز پر اندر سبھا لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔ اور بقول بادشاہ حسین شاہ ۱۲۶۵ء سے فکر شروع ہوئی اور ۱۲۷۵ء میں اندر سبھا مکمل ہو گئی۔ عشرت رحمانی نے بھی اندر سبھا کا سال تصنیف ۱۲۶۵ء اور ۱۲۷۵ء کے درمیان قرار دیا ہے۔ نامک ساگر کے مصنفین نور الہی محمد عمر نے بھی اندر سبھا کی تصنیف کا یہی زمانہ بتایا ہے لیکن امانت کا جو دیوان خسراٹن الفصاحت کے نام سے خود ان کے بیٹے سید حسن لطافت نے مرتب کیا ہے اور جو ۱۲۷۸ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا ہے اس کے پیش لفظ میں ان کے بیٹے نے اندر سبھا کا سال تصنیف ۱۲۶۵ء بتایا ہے۔

اب تک حسن لطافت کا قول زیادہ مصداق خیال کیا جاتا تھا۔ لیکن بعد کے تحقیقی شواہد نے ثابت کیا کہ اندر سبھا دراصل ۱۲۷۵ء ہی میں مکمل ہوئی۔ اور پہلی بار ۱۲۷۵ء میں شیخ رحیب علی تاجر کتب کی فرمائش پر لکھنؤ سے شائع ہوئی پھر اسے وہ سبوں عام حاصل ہوا کہ مختلف علاقائی زبانوں میں اس کے ترجمے ہوئے اور اس کی شہرت یون ہندوپاک یورپ تک پہنچی۔ صرف انڈیا آفس میں اس کتاب کے چالیس نسخے ہیں ان میں ایک جرمن زبان میں بھی ہے جو ۱۲۷۵ء میں شائع ہوا ہے۔

موضوع کے اعتبار سے اندر سبھا پر مافوق فطرت عناصر کا غلبہ ہے اور اس میں سبز پری اور شہزادہ گلشام کی عشق و داستان نظم کی گئی ہے۔ لیکن یہ صرف اردو کے پہلے قدیم ترین ڈرامے کی خصوصیت نہیں ہے بلکہ دنیا کے تمام قدیم ڈرامے اسی قسم کی مافوقی قصوں پر مشتمل ہیں۔ یونانی اور ہندوستانی ڈرامے کے قدیم ترین مرکز میں دونوں ملکوں کے قدیم ترین ڈراموں میں اصنام پرستی اور دیو مالا کا گہرا اثر ہے۔ بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانوی فضا یا دیو مالا اور ڈرامے کا گہرا تعلق ہے۔ صرف انھیں مقامات پر قدیم ڈرامے کو فروغ نصیب ہوا جہاں دیو مالا اور مافوق فطرت سے گہری دل چسپی لی جاتی تھی۔ رفتہ رفتہ دوسرے اصناف شری طرح ڈرامہ بھی زندگی سے قریب تر ہو گیا۔ اور آخر واقعیت و حقیقت اس کے پلاٹ کا اہم جز بن گئے۔ لیکن داستان طرازی کے اثرات سے وہ یکسر کبھی خالی نہیں ہوا۔ ادبی تنقید کے باوجود آدم اسطو نے ڈرامے کے چھ اہم اجزاء گزائے ہیں اور ان میں پچھلے کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اس کے نزدیک داستان خواہ کتنی ہی مبہوم کیوں نہ ہو لیکن بغیر اس کے ڈراما وجود میں نہیں سکتا۔ ڈرامے میں قصے کے تسلسل کو برقرار رکھنا ضروری ہے لہذا چنانچہ سنسکرت و قدیم یونانی زبانوں کے تمام ڈراما نگاروں نے کسی نہ کسی

۱۔ اردو ڈراما کی تاریخ و تنقید صفحہ ۱۳۷ مصنفہ عشرت رحمانی

۲۔ لکھنؤ کا ریستان شاعری صفحہ ۲۶۷ از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی مطبوعہ اردو مرکز

۳۔ اردو میں ڈراما نگاری صفحہ ۹۴ از بادشاہ حسین مطبع تلج بک ڈپولاہور۔ لکھنؤ بولیتھ مندرجہ عزیز احمد



داستان ہی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ یہی حال قدیم اردو ڈراموں کا ہے اُن میں کوئی نہ کوئی قصہ نظم کیا جاتا ہے اور یہ قصہ اکثر مافوق فطرت کرداروں کی مدد سے تیار کیا جاتا ہے۔ اندر سبھا اس کی واضح مثال ہے اس میں جن مقامات و کردار کا ذکر ہے وہ ہماری گوشت پوست والی دنیا سے تعلق رکھنے کے بجائے بالعموم محض خیالی اور توہماتی دنیا سے ربط رکھتے ہیں لیکن یہ نتیجہ نکالنا کہ اندر سبھا کی کوئی معاشرتی یا تہذیبی و تاریخی اہمیت نہیں ہے، غلطی ہے۔ اندر سبھا پر ماورائی فضا کے باوجود روح عصر کا پورا پورا سایہ ہے اس لئے اسے نیم حقیقی اور نیم خیالی واقعات کا مجموعہ سمجھنا چاہیے۔ بقول شرر لکھنوی اندر سبھا مشرقی تمدن بالخصوص لکھنوی تمدن کا آخری مرقع ہے۔

نواب واجد علی شاہ کے عہد نقیض کی جتنی مکمل تصویر اندر سبھا میں ملتی ہے وہ کہیں اور نظر نہیں آتی۔ خود اندر سبھا کا نام ہی واجد علی کے عہد کی غمازی کرتا ہے اندر سبھا رنگیلے پیا جان عالم کے رنگین و نشاط خیز زمانے کی یادگار ہے اور رنگیلے پیا جان عالم کا دربار راجہ اندر کے اکھاڑے سے کسی طرح کم نہ تھا۔ پرتجملوں اور زہرہ جبینوں کا جو مجمع اُن کے دربار میں تھا اسے اندر سبھا کے سوا کسی اور سبھا سے تعبیر ہی نہیں کر سکتے۔

اندر سبھا نہ تو واجد علی کے حکم سے لکھی گئی اور نہ اندر سبھا کا مصنف واجد علی شاہ کے دربار سے وابستہ رہا لیکن یہ مسلم ہے کہ اندر سبھا میں جس پری خطنے کو پیش کیا گیا ہے وہ لکھنؤ بالخصوص واجد علی کے پری خطنے کے سوا اور کہیں نہیں ہے اس میں واجد علی شاہ کے عہد کی ایسی مکمل تصویر کشی ہے کہ اس کی تاریخی اور تہذیبی اہمیت کو کسی وقت بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ بقول پرنسپل وقار عظیم "ہمارے درامے کا سارا ادبی اور فنی تمثیل اندر سبھا سے ماخوذ ہے۔ اور اردو ڈرامے کی اکثر روایات اندر سبھا ہی کی دی ہوئی روایتوں پر قائم ہیں۔"

اندر سبھا کی داستان اگرچہ امانت کی طبع آزمائی کی جاتی ہے لیکن پلاٹ پر غور کرنے سے صاف پتہ چلتا ہے کہ وہ اس دور کی مشہور و مقبول شہزادوں کے مضامین پر مشتمل ہے۔ میر حسن کی شہزادی سحرالبیان کا اثر اندر سبھا پر سب سے زیادہ ہے۔ سحرالبیان۔ امانت کی پسندیدہ شہزادی معلوم ہوتی ہے اور اندر سبھا کی داستان کا تجزیہ کرنے سے صاف اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنی داستان کی ترتیب میں شہزادہ بے نظیر اور بدر منیر کی داستان معاشقہ سے خوشہ چینی کی ہے۔ اندر سبھا کی سبز پری، سحرالبیان کی نجم النساء سے مشابہ ہے اور شہزادہ بے نظیر کے ہجر و فراق کی صورتیں شہزادہ گلغام کی مصیبتوں سے ملتی جلتی ہیں۔

اندر سبھا کی داستان کا خلاصہ یہ ہے کہ راجہ اندر نے ایک دن تمام پریوں کو رقص و سرود کی محفل میں شریک ہونے کی دعوت دی۔ تمام پریاں دربار میں حاضر ہوئیں لیکن سبز پری سیر کرتی ہوئی ایک نظر فریب باغ میں جا بکی۔ دیکھا کہ ایک شہزادہ گلغام نامی مجنوں خواب ہے۔ صورت دیکھتے ہی دل و جان سے عاشق ہو گئی اور کالے دیو کی مدد سے شہزادے کو اکھڑ لے گئی۔ شہزادہ خواب سے بیدار ہوا تو اپنے آپ کو طلسم خانہ حیرت میں پایا۔ ملول و پریشان ہوا۔ سبز پری سلسلے آئی اور اس نے اپنی دلہن کی ساری داستان بیان کی۔ شہزادہ بھی پری کا عاشق ہو گیا اور راجہ اندر کے دربار کی سیر کا مشتاق ہوا۔ سبز پری اس آدم زاد کو اندر کی محفل میں

سے مشرقی تمدن کا آخری نمونہ از شرر لکھنوی

سے اندر سبھا امانت۔ مرتبہ وقار عظیم صفحہ ۳۲، ۳۳

سے یاد ایام از عبدالرزاق کاہنوری صفحہ ۲۲۳ مطبع عبدالحق سے اردو میں ڈراما نگاری از بادشاہ حسین صفحہ ۸۸



لے گئی اور درختوں کی آڑ میں چھپا دیا۔ ناگاہ لال دیو کی نظر پڑی اور اس نے اندر سے سارا راز فاش کر دیا۔ اندر اس خبر سے غضب آلود ہو گیا اور گلفام کو کوہ قاف کے ایک گنواں میں قید کر دیا۔ سبز پری کو گلفام کی جدائی شاق تھی وہ دیوانہ وار پھرتی رہی اور جو گن کے روپ میں اپنے محبوب کی تلاش میں نکلی۔ اتفاقاً کالے دیو سے ملاقات ہو گئی اور وہ اس جو گن پر عاشق ہو گئی۔

ایک دن راجہ اندر اور کالے دیو میں سبز پری کے حسن و جمال کا ذکر آیا اور جو گن کو دربار میں طلب کیا گیا۔ جو گن نے راجہ اندر کو اپنی رقص سرود سے کچھ اس درجہ متاثر کیا کہ وہ منہ مانگا انعام دینے پر رضامند ہو گیا۔ جو گن نے موقع سے فائدہ اٹھایا اور گلفام کے عشق کا حال سنا کر اس کے رہائی کی درخواست کی۔ راجہ اندر چونکہ زبان سے چکا تھا اس لئے گلفام کو آزاد کر دیا اور ایک مدت کے بعد وہ پکھڑے ہوئے پھر مل گئے۔

اس قصے کے اکثر اجزاء مثنوی سحر البیان کے قصے سے ملتے جلتے ہیں لیکن فنی اعتبار سے میر حسن کی مثنوی کا مقام اندر سمجھائے بہت بلند و برتر ہے۔ نہ صرف زبان و بیان، بلکہ قصے کے اعتبار سے بھی شہزادہ بے نظیر اور بددینہ کی داستان سبز پری و گلفام کی داستان زیادہ دلکش اور رنگ رنگ ہے۔ میر حسن کا بنیادی مقصد ایک قصہ کو شعوری طور پر نظم کرنا اور اس طرح نظم کرنا تھا کہ وہ مثنوی قصے سے بھی زیادہ مؤثر و دلکش ہو سکے۔ لیکن امانت رقص و سرود کی محفل میں نیا سماں بانڈھنے کے لئے قصہ کو زیادہ نئے نئے گانوں کے مواقع فراہم کرنا چاہتا تھا۔ اس میں وہ کام یاب ہوئی۔ اندر سمجھا کا مطالعہ صاف پتہ دیتا ہے کہ امانت کا ذکر قصے میں تسلسل اور دلچسپی پیدا کرنے میں نہیں بلکہ طرح طرح کے گانوں کی اختراع و ایجاد میں صرف ہوا۔ بقول ڈاکٹر ابواللیث صدیقی "اندر سمجھا کی ساری دلچسپی ان گانوں کے محور پر گھومتی ہے جو مختلف پریاں اور دوہے کر دار لگاتے ہیں ان میں غزلیں، ٹھریاں، ہنسنت اور ہولیاں ہیں جو عام پندر آگ ہیں لہ پر فیسردقار عظیم نے لکھا ہے کہ "اندر سمجھا میں شروع سے آخر تک امانت کے ذہن سے یہ بات نہیں نکلتی کہ یہ سمجھا ایک نوا انداز کی محفل رقص سرود ہے یہ بات وہ سامع اور ناظر کو بھی بار بار یاد دلانا چاہتے ہیں کہ یہ ساری انجمن کرائی محض رقص و نغمہ کی خاطر ہے نہ چنانچہ اندر سمجھا میں گانا اور موسیقی کے جوہر دکھانے کے لئے قصہ کو بادل ناخواستہ جلد جلد ختم کرنیکی کوشش صاف نظر آتی ہے اس میں موسیقی کا جو لطف ہے وہ قصے کا نہیں ہے قصہ تو محض مختلف گانوں اور نغمہ سرائی کے موقعوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرنے کا ذریعہ ہے۔ امانت کا مقصد اپنے سامعین قارئین کے ذہنوں پر قصے کا اثر نہیں بلکہ گانوں کا اثر چھوڑنا تھا اور وہ اس میں کام یاب ہوئے۔

لیکن منظوم ڈرامے کی صورت میں یہ داستان فنی حیثیت سے قابل توجہ ہے۔ ڈرامے میں قصہ کہنے والے مختلف کردار ہوتے ہیں اور وہ اپنے ماحول، عمر، مزاج، نفسیات اور جنس کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ ڈرامائی نظروں میں کرداروں کے مکالمات کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ مکالموں کی کامیابی یا ناکامی ڈرامے کی کامیابی ہے۔ امانت نے پورا قصہ منظوم مکالموں کی صورت میں پیش کیا ہے اور کہاں یہ ہے کہ ہر کردار اور ہر مکالمہ کے لئے متعلقہ حال کے مطابق مختلف اوزان میں اشعار کہے ہیں اور گانے گائے اُن کے راگ اور دھن کا بھی تعین کر دیا ہے اور اسی لئے داستان کے فن پر پوری تاثیر کے باوجود اندر سمجھا اردو کا پہلا مکمل منظوم ڈرامہ ہے جس میں قدیم طرز کی ایک داستان نظم کی گئی ہے اس کی تقلید میں کئی سمجھائیں لکھی گئیں۔ مثلاً ماری لال کی اندر سمجھا، افسوس کی بزم سلیمان اور حیدر کی جشن پرستان وغیرہ۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی فنی و ادبی حیثیت سے امانت کی اندر سمجھا کو نہیں پہنچتی۔ اندر سمجھے منظوم داستانوں کی ہئیت میں تبدیلی کا آغاز ہوا اور پھر اندر سمجھا کچھ اس درجہ مقبول ہوئی کہ داستانوں

۱۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری ص ۱۱۱

۲۔ آغا حشر اور اُن کے ڈرامے ص ۲۵

۳۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری ص ۱۱۱



کو منظوم ڈراموں کی صورت میں لکھنے کا رواج عام ہو گیا۔

اند سبھا پہلی مرتبہ ۱۹۳۵ء میں ایسٹج ہوئی اس کے بعد ۱۹۳۷ء تک متعدد ڈرامائی منظوم قصے لکھے اور مہنتی و بنگال کی تھیٹر کمپنیوں کی کوشش سے پیشکش ہوتے رہے۔ یہ قصے بالعموم فارسی اور اردو کے مرد و عورتوں سے ماخوذ ہوتے تھے۔ ان منظوم ڈراموں کی تصنیف و تالیف اور ترقی و اشاعت میں پارسی، مسلمان اور ہندو بھی شریک تھے۔ لیکن چونکہ تھیٹر کمپنیوں کے اکثر مالکان پارسی تھے اس لئے قدیم منظوم ڈرامے بالعموم انھیں سے منسوب ہو گئے۔ ۱۹۳۷ء اور ۱۹۳۸ء کے درمیانی زمانے میں منظوم ڈراما لکھنے والوں میں نواب علی الفیس کا پنوری مصنف شیریں فرہاد، شیخ پیر بخش کا پنوری مصنف ناگر سبھا، حکیم حسن مرزا برقی مصنف گل جانفزا، الف خاں حباب رام پوری مصنف کنور سین چتر بکاؤلی اور طلسم الفت اور نوشیروان جی مہرہ ان جی آرام وغیرہ کے نام ملتے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ شہرت آرام کو حاصل ہوئی۔ بات یہ ہے کہ آرام ہی نے سب سے پہلے ۱۹۳۷ء کے ضرب خورشید اور نور جہاں نامی دو ڈراموں کو گجراتی سے اردو میں منتقل کر کے ایسٹج کیا اور اس کے بعد انھوں نے اردو نظم و نثر میں متعدد ڈرامے لکھے اور ایسٹج کرائے۔

منظوم ڈراموں میں بے نظیر بدر میر، جہاں گیر شاہ گوہر، چھل بٹا، موہنا رانی، مشکنتلا، پدمادت اور لیلیٰ مجنوں وغیرہ آرام کے نام سے مشہور ہوئے۔ ۱۹۳۷ء تک تھیٹر کی کمپنیوں کی تعداد میں اضافہ ہوا۔ ایسٹج کو کچھ اور ترقی یافتہ بنایا گیا۔ نتیجتاً ”ڈراما لکھنے کا شوق“ بھی عام ہوا۔ اور انیسویں صدی کے آخر تک متعدد ڈراما نگار پیدا ہو گئے۔ ان میں رونق بنارسی، غلام حسین ظریف، طالب بنارسی، حافظ محمد عبداللہ فختوری، مرزا نظیر بیگ، قیس فختوری خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ظریف اور مجنوں تھیٹر کی کمپنی کے لئے ڈرامے لکھتے تھے۔ اور ان کے نام سے نتیجہ عصمت، خدا دوست، چاند بی بی، تحفہ دلکش، بلبیل بیار، تحفہ دلپذیر، گل بکاؤلی، چتر بکاؤلی حسن افروز، شیریں فرہاد، حاتم طائی، بدر میر، ناصر ہایوں، بزم سلیمان، چراغ الدین، یرنگ عشق، اکیر عظم، لیلیٰ مجنوں عشرت سبھا، فرخ سبھا، فریب فتنہ، علی بابا اور ماقم ظفر نامی منظوم ڈرامے ملتے ہیں۔ مرزا نظیر بیگ لائٹ آف انڈیا کمپنی میں ملازم تھے۔ اور ڈراما نویس میں محمد عبداللہ فختوری کے شاگرد تھے۔ ان کے ڈراموں میں نل دمن، فناء عجائب، سرور شمع، ابو الحسن گلستان بے بہا، نتیجہ محبت، سحر ساری، گلشن پاکدہ منی، ماہی گیر، رام لیلیا، یرنگ عشق و حیرت انگیز وغیرہ قابل ذکر ہیں حافظ محمد عبداللہ ساکن فختور مسوہ لائٹ آف انڈیا آفس میں تھیٹر کی کمپنی کے اداکار تھے۔ ان کے نام سے متعدد ڈرامے ملتے ہیں جس میں فرخ سبھا حافظ ستم ہامان، انجام ستم، فتنہ خانم، بوئیس نانک، عاشق جانبار، سیرا بھیا، نور جہاں، الفاف محمود، زہرہ و بہرام حسن پریشان، فناء عظمین، مہر انگیز و قباد، سخاوت حاتم طائی، لیلیٰ مجنوں بہت مشہور ہیں۔ طالب بنارسی و کٹوری کمپنی کے ڈراما نگار تھے ان کے نام سے اکرم دلاس، دلیر دل شیر، گوپی چند، نگاہ مغفلت، ہر شچندرا، لیل و نہار وغیرہ منسوب ہیں۔ محمد عبداللہ فختوری متوطن چٹورا ضلع فختور کا تعلق کسی مخصوص تھیٹر کمپنی سے نہ تھا۔ مختلف کمپنیاں ان کے ڈرامے ایسٹج کرتی تھیں، ان کے ڈراموں میں انجام نیک و بد، یرنگ الفت، خواب محبت پسندیدہ جہاں اور ضیا عالم و نور جہاں زیادہ مشہور ہیں۔ مگر رونق بنارسی پارسی و کٹوریہ تھیٹر کی کمپنی کے خاص ڈراما نگار تھے اور انھوں نے تقریباً پچیس ڈرامے لکھے ہیں۔

یہ تمام ڈرامے جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے سب کے سب منظوم ہیں اور قدیم طرز کے ہیں۔ ان سب میں کوئی نہ کوئی عیب

۱۔ اردو ڈراما کی تاریخ و تنقید صفحہ ۲۲۳ از حضرت رحمانی

۲۔ مگر تفصیل کے لئے دیکھئے ”اردو ڈرامے کے ایک قدیم فنکار حافظ محمد عبداللہ فختوری از اقسام احمد عرف مہرہ نگار



داستان شامل ہے۔ قصوں کے اکثر پلاٹ دور دراز کے ملکوں اور بادشاہوں کے کرداروں سے متعلق ہیں۔ ڈراموں کے آغاز میں سہیلیوں کا ایک گروہ آتا ہے اور گانا سنا ہے۔ ان میں بالعموم تین قسم کے حملے ہیں یعنی ایسے اشار جنہیں سخت الفاظ پڑھا جاتا ہے غزلوں اور گیتوں کی دھنیں۔ کرداروں کے اعتبار سے تمام ڈرامے تقریباً ایک جیسے ہیں۔ ہر ڈرامے کا ہیرو و نیکیوں کا پتلا اور اس کا مخالف برائیوں کا مرکز ہے۔ ان میں مزاح کا عنصر بھی ہوتا ہے لیکن اس پر باندھاری مذاق اور ابتذال کا غلبہ ہے تمام ڈرامے نتیجہ خیز ہوتے ہیں اور عام طور پر نتائج اخلاقی اصلاح کے لئے مرتب کئے گئے ہیں۔ اکثر ڈراموں کے واقعات کی ترتیب و پلاٹ یکساں ہیں اور مختلف ڈراما نگاروں نے معمولی تغیر و تبدل کے ساتھ اپنے نام سے شائع کر دیا ہے۔

اور ان میں اکثر عوامی زبان استعمال کی گئی ہے قدیم ڈراما نگاروں کے اس گروہ میں رونق بنارس کا نام سب سے زیادہ اہم اور نمایاں ہے اس لئے صرف ان کا ذکر اس جگہ قدم سے تفصیل کر کے قدیم منظوم ڈراموں کی تاریخی و ادبی قدر و قیمت کا تعین کیا جائیگا۔ رونق بنارس کے نام، وطن، سن پیدائش و وفات اور ان کے ڈراموں کی تعداد سب میں موثر ہیں و ناقدین میں اختلاف رائے ہے۔ لیکن پروفیسر سید حسن اور ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کے جو مقالات نوائے ادب جولائی ۱۹۵۳ء اور اکتوبر ۱۹۵۳ء میں بالترتیب شائع ہوئے ہیں ان سے رونق کے متعلق بہت سی غلط فہمیاں دور ہو جاتی ہیں اور ان کے متعلق کوئی رائے قائم کرنے میں واضح مدد ملتی ہے۔

لارہ سری رام نے خمخانہ جاوید میں رونق کا نام محمود میاں لکھا ہے رام بابو سکینہ نے اپنی تیاریج ادب اردو میں اس نام کے ساتھ صرف تخلص کا اضافہ کر دیا ہے حکیم یوسف حسن نے اپنے ایک مضمون "ہندوستانی ڈراما" مطبوعہ نیرنگ خیال لاہور جولائی ۱۹۵۳ء میں رونق کا نام میاں محمود خاں لکھا ہے۔ عبدالسلام خورشید نے "اردو ڈراما" میں رونق کا نام منشی محمد میاں بتایا ہے۔ درد گورکھپوری نے اپنے ایک مضمون "اردو ڈرامے کا تاریخی ارتقاء" مطبوعہ آجکل بابت ستمبر ۱۹۵۳ء میں محمد حسین اویسی نے اپنے مقالے "اردو ڈراما مطبوعہ ہمایوں جون ۱۹۳۳ء" میں مجنوں گورکھپوری نے اپنی تصنیف "ادب و زندگی" میں اور پروفیسر وقار عظیم نے اپنے ایک مضمون "ڈراما آغا حشر سے پہلے" مطبوعہ "ماہ نو" کراچی بابت جولائی ۱۹۵۳ء میں رونق کے معاصر احسن لکھنوی نے اپنے ایک مضمون "بہارستان لاہور جون ۱۹۵۳ء" میں اور نورانی محمد عمر مصنفین نائیک ساگر نے صرف رونق کا تخلص استعمال کیا ہے اور نام کا کوئی ذکر نہیں آیا۔ پروفیسر سید حسن نے "نوائے ادب جولائی ۱۹۵۳ء" کے ایک مقالے میں رونق کا نام منشی محمود میاں لکھا ہے لیکن ڈاکٹر نامی نے اکتوبر ۱۹۵۳ء کے "نوائے ادب" میں پارسا و کٹوریہ نائیک منڈلی کے بیخبر کھڑے کے ایک بیان سے نتیجہ نکالا ہے کہ رونق کا پورا نام شیخ محمود احمد تھا۔ یہی نام کمپنی کے رجسٹروں میں بھی درج ہے۔ احمد دراصل ان کے باپ کا نام تھا اور میاں کا لفظ اضافی ہے۔ پارسا چونکہ مسلمانوں کو اکثر میاں کہتے ہیں اس لئے عرف عام میں ان کا نام محمود میاں پڑ گیا۔

رونق کا وطن اکثر مقالہ نگاروں نے بنارس بتایا ہے لیکن احسن لکھنوی نے اس کی تردید کی ہے اور انھیں دکنی خیال کیا ہے حکیم یوسف حسن نے بھی انھیں دکنی بتایا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کا اصل وطن بنارس ہی تھا۔ صرف یہ کہ تلاش معاش میں ان کے والدین دکن میں عارضی طور پر رہنے لگے تھے۔ اٹھارہ سال کی عمر میں رونق والدین کے سلسلے سے محروم ہو گئے اور اپنی نانی کے ہمراہ دکن سے پھر اپنے اصل وطن کا رخ کیا۔ لیکن کچھ ایسی معاشی دشواریاں پیش آئیں کہ ناگپور سے بیسی چلے گئے اور وہیں تھیر کمپنی میں ملازم ہو گئے ان کی پیدائش و وفات کے بارے میں اکثر مضامین نگار خاموش ہیں۔ سید حسن نے رونق کی تصانیف کی مدد سے ان کا مسن و وفات ۱۹۵۳ء متعین کیا ہے لیکن ڈاکٹر نامی نے وکٹوریہ نائیک منڈلی کے بیخبر کھڑے کے حوالے سے لکھا ہے کہ رونق نے ایکسٹھ



سال کی عمر میں ۲۵۔ اپریل ۱۸۸۶ء مطابق ۱۹۔ رجب ۱۳۰۵ھ میں انتقال کیا۔ اس طرح وہ کم و بیش ۱۸۴۵ء میں پیدا ہوئے لیکن ڈراما نویسی کا کام انھوں نے ۱۸۴۹ء سے پہلے شروع نہیں کیا اس لئے کہ اس سے پہلے ان کے نام سے کوئی ڈراما نظر نہیں آتا۔ سید حسن نے ان کے ڈراموں کی تعداد ۲۲ اور ڈاکٹر نامی نے ۲۵ تک پہنچا دی ہے۔ دوسرے مصنفین نے صرف چند ڈراموں کا ذکر کیا ہے اور بعض باتیں لطیف بن گئی ہیں۔ مثلاً احسن لکھنوی نے رونق کی تصانیف و شاعری پر تنقید کرتے ہوئے ان کے ایک ڈرامہ "محمود شاہ کا تماشا" کا ذکر کیا ہے جسے رونق کی تصانیف کا گل سرسبد بتایا ہے۔ ڈاکٹر عبدالسلام خورشید نے اس گل سرسبد کو بھی رونق کا ایک ڈرامہ سمجھ لیا ہے۔

رونق کے جو ڈرامے عام طور پر اہم خیال کے جلتے ہیں اور جس کے نسخے مختلف کتب خانوں میں ملتے ہیں ان کی فہرست مختلف تاریخ تصنیف کے لحاظ سے ہے: —

- |       |  |
|-------|--|
| ۱۸۴۹ء | ۱۔ بے نظیر و ہر میر                          |
| ۱۸۴۹ء | ۲۔ لیلیٰ مجنوں                               |
| ۱۸۸۰ء | ۳۔ انجام الفت عرف ہمایوں ناصر                |
| ۱۸۸۰ء | ۴۔ پورن بھگت                                 |
| ۱۸۸۰ء | ۵۔ سیف السیماں عرف معصوم معصومہ              |
| ۱۸۸۰ء | ۶۔ ستم ہامان عرف ضرب عزرائیل                 |
| ۱۸۸۰ء | ۷۔ عاشق صادق عرف ہیرا پنجا                   |
| ۱۸۸۲ء | ۸۔ انصاف محمود شاہ عرف ظلم عمران             |
| ۱۸۸۲ء | ۹۔ ظلم زہرہ عرف رنج کا بدلہ                  |
| ۱۸۸۲ء | ۱۰۔ فساد عجائب عرف جہان عالم آراء            |
| ۱۸۸۳ء | ۱۱۔ عجائب پرستان عرف بہارستان عشق            |
| ۱۸۸۳ء | ۱۲۔ ظلم الظلم عرف جیسا بونا ویسا کھونا       |
| ۱۸۸۳ء | ۱۳۔ خواب گاہ عشق عرف میرا دوست               |
| ۱۸۸۳ء | ۱۴۔ خواب محبت عرف نادان کی دوستی جی کا جنجال |

ان کے علاوہ تقریباً اتنے ہی اور ڈرامے رونق کے نام سے ملتے ہیں لیکن ان کے سال تصنیف کا سراغ اب تک نہیں لگ سکا۔ ان میں سے بعض ڈرامے مزاحیہ انداز میں ہیں اور رونق کے علاوہ دوسرے ڈراما نگاروں سے بھی منسوب کر دیئے گئے ہیں۔

رونق اور ان کے دوسرے معاصرین نے ۱۸۹۵ء تک یعنی آغا حشر کے ڈراموں سے پہلے جتنے بھی منظوم ڈرامے لکھے ہیں ان پر اندر سبھا کا تقلیدی رنگ صاف نمایاں ہے تمام قصے شیروں سے ماخوذ ہیں اور ان کا تعلق روزمرہ کی انسانی زندگی کے بجائے دیو مالا اور مافوق فطرت ہستیوں سے ہوتا ہے۔ ان کا بنیادی مقصد رقص و سرود کی محفلوں کے ذریعے تفریح و تہن کا سامان ہونا ہے۔



یہی وجہ ہے کہ ڈراما اکثر نظری مکالمات کے بجائے طرح طرح کے گانوں سے مرصع کیا جاتا ہے اور جملہ اصناف سخن کسی نہ کسی طور پر داخل کر دئے جاتے ہیں پھر بھی بعض قصوں سے اخلاقی دوستی کا پہلو نکلتا ہے۔ ان میں اکثر حق و باطل کی جنگ اور نیکی و بندگی کی کشمکش دکھائی گئی ہے لیکن اس کشمکش کے نتائج فطرت کے مطابق نہیں بلکہ مصنف کی خواہش کے مطابق رونما ہوتے ہیں۔ باطل کو ہمیشہ شکست اور حق کو ہمیشہ فتح ہوتی ہے۔ نیک ہمیشہ کامران و کامیاب اور بد ہمیشہ نامراد و برباد ہوتا ہے۔ اسی لئے ڈراموں کا اختتام زیادہ تر طربسہ ہوتا ہے، قصے کے درمیان ہیرو جو ہمیشہ مثالی سیرت کا مالک ہوتا ہے عارضی طور پر رنج و مصیبت میں مبتلا ہوتا ہے لیکن انجام خوشی و خرمی پر ہی ہوتا ہے۔ وہ رونق بنارس کے ڈرامے بھی اکثر اسی نوعیت کے ہیں وہ ادبی و فنی حیثیت سے بلند پایہ نہیں ہیں لیکن چونکہ اپنے معاصرین میں وہ سب سے بہتر لکھے والے اور کثرت سے لکھے والے ڈراما نگار ہیں اس لئے ان کے ڈراموں پر قدیم تفصیل سے گفتگو کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے اس تفصیل سے رونق کی ڈراما نگاری کے ساتھ اس عہد کے عام ڈرامائی رنگ سے بہرہ ور ہونے میں مدد ملے گی۔

رونق کے ڈراموں میں کامیاب ڈرامائی عنصر اور قصہ پن کے اعتبار سے "عاشق کا خون" و "امن پہ دھبہ" اور "انصاف محمود شاہ عرف ظلم عمران" و "سب سے بہتر ہیں" انصاف محمود شاہ" ڈرامیکٹ اور بین سین پر مشتمل ہے اس منظوم ڈرامے کا سولہواں حصہ نشر میں ہے۔ احسن لکھنوی نے اپنے ایک مضمون مطبوعہ بہارستان لاہور جنوری ۱۹۷۷ء کی اشاعت میں اس منظوم ڈرامے کو رونق کے تمام ڈراموں پر ترجیح دی ہے۔

ڈرامے کا پلاٹ یہ ہے کہ "امیر الامراء" نے اپنی وفات سے قبل اپنے معتد اور نیک سیرت غلام عمران کو طلب کر کے تمام جائیداد و سلطنت اس کے حوالے کر دی اور وصیت کر دی کہ جب ان کا بیٹا وجہ القربان ہو جائے یہ ساری دولت و سلطنت اس کے نام منتقل کر دی جائے۔

عمران کی نیت بدل گئی اس نے عیش و راحت میں پڑ کر وصیت کو یکسر فراموش کر دیا اسے وجہ القربان کا وجود بھی ناپسند تھا چنانچہ وہ اپنی راہ سے اس کاٹنے کو ہمیشہ کے لئے دور کرنے کی تدبیریں کرنے لگا۔ عمران کی بیوی خیرن اور اس کے بیٹے غفران نے اس کو بہت بہت سمجھایا لیکن اس پر کچھ اثر نہ ہوا بلکہ وہ اپنی بیوی اور بیٹے دونوں کی جان کا دشمن ہو گیا حتیٰ کہ غفران کو ایک دن ہتھ کر دیا۔ خیرن بھی زخمی ہوئی اور محمود غزنوی سے انصاف کی طالب ہوئی۔ محمود اور اس کے غلام ایاز نے معاملے کی تحقیق کی اور عمران کو پھانسی کی سزا دی گئی۔ وجہ القربان کو اس کے باپ کی دولت و سلطنت واپس مل گئی اور بادشاہ کے وزیر حسن نے اپنی بیٹی شمس الناز سے وجہ القربان کی شادی کر دی۔

یہ طریقہ قصہ ۱۸۷۷ء میں لکھا گیا۔ اس کے نغمے انڈیا آفس اور برٹش میوزیم لندن میں موجود ہیں بعض نسخوں پر ۱۸۷۷ء بھی درج ہے بعد کو عبداللہ فتحپوری نے اس ڈرامے کو از سر نو "ظلم عمران مردود عرف عدل سلطان محمود" کے نام سے نظم کیا اور اپنے نام سے شائع کیا۔ رونق کا دوسرا اہم ڈرامہ "عاشق کا خون" ہے جس کی داستان کا خلاصہ یہ ہے کہ مست نازنامی ایک حسینہ ایک جوان سال مصور پر عاشق ہو جاتی ہے لیکن مصور ایک فن کار تھا۔ فن کی دولت کے سوا اس کے پاس اور کچھ نہ تھا صحت ناز کچھ دنوں اس مصور کی محبت کا دم بھرتی رہی لیکن اسی اثناء میں وہ ایک بڑے دولت مند سے عشق کرے لگی اور اس کے ساتھ شادی کرنے پر رضا مند ہو گئی۔ کچھ دنوں بعد ایک دوسرے سرمایہ دار سے آنکھ دکھاتی ہے اور یہ سرمایہ دار مست ناز سے شادی کر لیتا ہے کچھ دنوں بعد مست ناز اپنے ماضی پر غور کرتی ہے اور اسے یکسر تاریک و انداز پالی ہے وہ مصور سے اپنے خطوط واپس



مانگتی ہے جن میں عشق و محبت کے قول و قرار کو گننے بجھنے، مصوّر خطوط دیکھنے انکار کرتا ہے مست ناز اسے قتل کر دینے کی فکر میں رہتی ہے اور اس سلسلہ میں ایک تہوہ خانہ کی مالکہ فرتوتہ اور اس کے بھائی اسفل سے مراد طلب کرتی ہے۔  
یہ دونوں بھائی بہن لیسٹریس ہیں اور مسافروں کا مال و اسباب چھین کر انھیں قتل کر دیتے ہیں: اسفل صرف نام کا اسفل نہیں بلکہ اپنی طینت و فطرت کے اعتبار سے بھی اسفل ہے وہ دولت کی پالچ میں پلچ سے قبیح فعل کا مرکب ہو سکتا ہے لیکن مصوّر کے قتل کے تصور سے اس کا دل بھر آتا ہے اور وہ اس حرکت سے باز رہتا ہے۔

مست ناز کو اپنے خطوط کی فکر لگی رہتی ہے وہ اس خوف سے لرزہ بر اندام ہے کہ خطوط کی تحریریں ایک نہ ایک دن اس کو ضرور رسوا کر دیں گی۔ عملیاتی ہوا۔ مست ناز کے شوہر ابن امیر کو جب اس کے گزشتہ معاشقوں کی تفصیل معلوم ہوئی تو اس نے مست ناز کو گھر سے نکال دیا آخر کار مست ناز نے خودکشی کر لی۔

اس منظوم ڈرامے کی داستان بھی دل چسپ ہے اور فنی حیثیت سے ڈرامائی کردار نگاری کے کام یا ب نمونے بھی اس میں ملتے ہیں۔ اسفل کا کردار اس کہانی کا جیتا جاگتا کردار ہے۔ وہ ایک ایسا کردار ہے جو ہماری سوسائٹی میں اکثر موجود رہتا ہے اس کی سیرت میں خود غرضی، پالچ اور سختی کے ساتھ رحمہ لیلی بھی ہے وہ موقع سے فائدہ اٹھانا خوب جانتا ہے اور فطرت نسوانی کی کمزوریوں سے بھی اچھی طرح واقف ہے لیکن اسے ظلم دے دینا بھی نفرت ہے۔

اس ڈرامے میں اسفل کی سیرت کے تمام پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔ جذبات اور محسوسات کی مصوری کی شان اس ڈرامے میں پوری طرح موجود ہے۔ مست ناز کے سچے عاشق مصوّر کا کردار اس ڈرامے میں کچھ ایسی نفسیاتی صداقتوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے گویا مصوّر کے پردے میں خود ڈراما نگار کا کردار کام کر رہا ہے۔ ہیر و کے مکالمات میں جو سوز و گداز و اثر انگیزی ملتی ہے وہ سچے عشق پر دلالت کرتی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے یہ المیہ ڈراما خود رونق کی زندگی کا ترجمان ہے۔ ڈاکٹر نامی نے پاریس و کٹوریہ ٹائیک منڈلی کے منبر شاہ کھر اس کی بیوی منی بانی کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

”رونق کی بیوی آوارہ و بدچلن تھی بار بار تبہیبہ کے باوجود وہ اپنی شرمناک حرکتوں سے باز نہ آتی تھی۔ مائے پیٹنے کا بھی اس پر اثر نہ ہوتا تھا۔ رونق اس المناک ازدواجی زندگی سے بیزار تھے چنانچہ جس دن یہ ڈرامہ اسٹیج پر ہوا تھا انھوں نے اپنے ہاتھ سے اپنی گردن کاٹ لی۔ تماشا بینوں نے پہلے اسے ایک ٹنگ سمجھا لیکن جب ان کی طرف اداکار ڈوڈ پڑے اور شور و غل بلند ہوا تو تماشائی گھبرا گئے اور بھگتے لگے۔ پردہ گر گیا۔ کہنی کے مالک دراب جی بلے گئے۔ تجمیز و تکفین کا انتظام ہوا اور ایک بڑے قبرستان میں سپرد خاک کر دی گئے۔“  
اس ڈرامے میں روح عصر بھی بڑی حد تک متعبد ہو گئی ہے ہر چند کہ اس ڈرامے میں بھی بعد زمانی و مکانی کا لحاظ رکھا گیا ہے اور بعض ایسے مقامات کے نام لے گئے ہیں جن کا تعلق ایران و مصر سے ہے لیکن تفصیلات سے جو معاشرت ہمارے سامنے آتی ہے اس کا تعلق برصغیر ہی سے ہے اس طرح اس ڈرامے میں سماجی اور معاشرتی زندگی کی سچی تصویریں بھی شامل ہو گئی ہیں۔ ایک نمایاں خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس ڈرامے میں مافوق فطرت عناصر کا دخل نہیں ہے۔ تمام کردار اسی روزمرہ کی دنیا سے متعلق ہیں جو عام انسانوں کی دل چسپی کا سبب ہے موسیقی میں اس میں اعلیٰ درجے کی ہے۔ قصہ اور گانہ دونوں اس ڈرامے میں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اور دونوں ایک دوسرے سے ایسے ہم آہنگ ہیں کہ ڈراما میں کہیں جھول نہیں آئے پاتا۔



ہندی یا ایرانی اور انگریزی موسیقی کا ایسا دل چسپ استخراج ہے جس کی مثالیں ان کے دوسرے ڈراموں میں نہیں ملتیں۔ اس لئے یہ ڈراما ان کے تمام ڈراموں سے بہتر خیال کے جاننے کے لائق ہے۔

مجموعی حیثیت سے اندر بھلے بعد سے مشاعرہ تک کے درمیانی زمانے میں جو منظوم ڈرامے لکھے گئے ہیں وہ ادبی ذہنی معیار پر پورے نہیں اترتے۔ بات یہ ہے کہ اس دور میں ناول کی طرف اہل علم و ادب نے سنجیدگی سے کوئی توجہ نہیں کی عوام ایک تماشائی حیثیت سے اس سے بظرف اند و ضرور ہوتے تھے لیکن خواص کی نظر میں یہ تماشائی قریع نہیں تھا مہذب اور تعلیم یافتہ طبقے میں ڈراما ایک غیر مہذب اور غیر مستین تفریحی مشغلہ خیال کیا جاتا تھا۔ اعلیٰ درجہ کی موسنائی میں اس کا کوئی مرتبہ نہ تھا اس لئے بلند پایہ شہزاد اور الشاہ پر واز اس صنف پر طبع آزمائی کرنا تھیں اوقات بچتے تھے صرف معمولی تعلیم یافتہ اور پست درجے کے لوگ اس کی تعریف کرتے تھے۔ یہ مصنفین بھی بالعموم تھیٹر کمپنیوں کے ملازم ہوتے تھے اور محض تجارتی نقطہ نظر سے قصوں کو دلچسپ مکالموں کے ساتھ مرتب کرتے رہتے تھے۔ تھیٹر کمپنیاں اور مصنفین دونوں اپنے اسٹیج کے ہوتے ڈراموں کے حقوق طباعت کا محفوظ رکھنا آجکل کی طرح ضروری خیال نہ کرتے تھے یہی وجہ ہے کہ قدیم اردو ڈراموں کو قاعدے سے طبع کرانے۔ ان کو محفوظ رکھنے اور مصنفین کے ناموں کے درج کرنے میں چنداں احتیاط نہیں برتی گئی۔ ایک ایک ڈراما کئی کئی مصنفوں کے نام سے ملتا ہے بعض ڈراموں میں کئی کئی تخلص لائے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے ان کے لکھے والے کبھی کبھی بل جمل کر بھی کام کرتے تھے۔ ایک مصنف کے ڈرامے کو دوسرے مصنف نے معمولی ترمیم و ترمیم کے ساتھ اپنے نام سے شائع کر لیا ہے پھر چونکہ اکثر قدیم ڈرامے فارسی کے بھلے گجراتی رسم الخط میں بھی لکھے جاتے تھے اس لئے اردو خواں طبقے کی رسائی و دل چسپی اس صنفِ سخن سے برائے نام تھی۔ فیحکستان ان ڈراموں کو اعلیٰ درجہ کی صنفِ ادب میں جگہ مل سکی۔ عام طور پر ان ڈراموں کی زبان عوامی اور غیر معیاری ہے ان میں زبان و بیان کی بے شمار غلطیاں ہیں۔ کہیں اشارہ ازان سے خراج ہیں کہیں تنقید لفظی و معنوی کی کثرت ہے گاؤں کی صورت میں تو اداکاران کمزوریوں کو بٹھالے جاتے ہیں اور ان پر ایک پردہ پڑھاتا ہے لیکن تحریری صورت میں ان کے سارے عیوب نمایاں ہو جاتے ہیں۔ انھیں کمزوریوں کی بناء پر جو ڈرامے آفاقی کی ڈراما نگاری (شعرا) سے پہلے لکھے گئے تاریخی اہمیت کے ہوا انھیں کوئی بلند ادبی مرتبہ نہ مل سکا اور مرزا ہادی رسوا کی طرح ناقدین ادب نے ان قدیم ڈراما نگاروں کی زبان کو مچھلی بازار کی زبان قرار دیا۔

اس دور کے ڈراموں میں سب سے زیادہ قابلِ قدر ڈرامے رونق بنارس کے ہیں اور اسی لئے ان پر مفصل گفتگو کی گئی ہے۔ ان کی زبان دوسروں کے مقابلے میں پاکیزہ اور مؤثر ہے۔ رونق ایک ذہین اور جدت پسند شخص تھے انھوں نے حتیٰ الوسع ڈراما کو فنی حیثیت سے مکمل کرنے کی کوشش کی ہے ان میں قوتِ شاعرانہ وہی تھی اور وہ ہر موقع کے لئے مقتضی حال کے مطابق اشارہ کہہ سکتے تھے جدا اصنافِ سخن پر انھیں قدرت حاصل تھی۔ نثر ان کے کلام میں نمایاں ہے۔ شعر و نثر سے انکی طبیعت کو فطری لگاؤ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے منظوم ڈراموں میں ادبی رنگ کسی نہ کسی طور پر نمایاں ہے اگر وہ شمالی ہند میں بودو یا شاختیار کر لیتے اور لکھنؤ کے حلقے میں شریک ہو جاتے تو اعلیٰ درجے کے ڈراما نگار ہوتے۔

میں نے کے ماحول اور پارسیوں کی تھیٹر کمپنیوں میں معیاری اردو زبان کا گذر تھا۔ موقع۔ پھر بھی اس فضا میں رہ کر رونق نے منظوم ڈراموں کی تخلیق اور اس کو مقبول و پسندیدہ بنانے میں جو حصہ لیا ہے وہ تمثیل نگاری کی تاریخ میں سنہرے حروف سے لکھے جانے کے لائق ہے۔ ان کے ڈراموں سے جہاں ایک مصنفِ سخن کو عام کرنے میں مدد ملی ہے وہاں یہ بھی ہوا ہے کہ گجرات و بمبئی کے ذرائع میں اردو زبان کو پھولنے پھلنے اور اپنا رنگ جلانے کا موقع ملا ہے۔ بقول پروفیسر سیجن "اردو کے مستند ادیبوں نے اسٹیج



کا بائیکاٹ کیا ہی تھا۔ اگر رونق اور ان کے ہم عصر ڈراما نگار بھی اس پر قبضہ نہ کرتے تو ممبئی اور اس کے گرد و نواح میں اردو کی حیثیت باقی نہ رہتی جس کی وہ آج حامل ہے۔

رونق کا انتقال ششہ میں ہوا ہے اس زمانے تک ڈرامائی قصوں کو اس درجہ مقبولیت حاصل ہو گئی کہ اہل علم و زبان کو بھی چار و ناچار اس طرف توجہ کرنی ہی پڑی اور ڈرامائی نظموں کی اصلاح کی صورتیں پیدا ہونے لگیں۔ اس ضمن میں جس شخص کا نام سب سے پہلے آتا ہے وہ اردو کے بہترین ناول نگار امراؤ جان آلو کے مصنف مرزا مادی رسوا ہیں۔ رسوا لکھنوی فضل کے پروردہ تھے، رسب۔ نائیک اور ڈراموں سے گہری دل چسپی رکھتے تھے۔ زبان و بیان کی نکتہ آفرینیوں اور انفرادی لکھیوں سے آشنا تھے۔ شاعر و ناول نگار تھے۔ ہر بد صورت چیز کو دیکھ کر گڑھتے تھے اور اسے خوب صورتی میں بدل دیے کی کوشش کرتے تھے۔ پھر یہ کیسے ممکن تھا کہ وہ مقبول عام مصنف سخن ڈراما کی گزریوں اور ناہمواریوں سے چشم پوشی کر لیتے۔ انھوں نے قدیم اردو ڈراما کی ایجاد کو سراہا لیکن ان کی غمیرا دہی اور غمیرا میاں ہی زبان سے مطمئن نہ ہوئے خود لکھتے ہیں:-

اجاب کے اصرار سے متواتر تھیٹر کے جلسوں میں شریک ہونے کا اتفاق ہوا۔ یہ مذاق پہلے بھی پسند تھا اب کے دوستوں کے اصرار سے زیادہ لطف آیا۔ تماشا کرنے والوں کی پیاری پیاری صورتیں۔ ان کا ناز و انداز، رونادھونا، جان کھونا سب کچھ دل کو بھایا مگر لب و لہجہ و ذمہ پسند نہ آیا۔ حیران تھا کہ یہ کس شہر کی بولی ہے جو ان لوگوں کی زبان سے سنتا ہوں۔ سمجھ میں تو آتی ہے مگر ابھی نہیں معلوم ہوتی۔ ایک شفیق سے معلوم ہوا کہ یہ نظم و نثر دہلی۔ لکھنؤ سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ ممبئی کے پھلی بازار کی بول چال پر یہ سادہ و سہل کی ہے وہیں کا مال ہے۔ میں نے دل میں کہا شکر ہے کہ اس مہلات کو ہمارے زبان سے کوئی تعلق نہیں ذوق سخن سرائی نے صلاح دی کہ تو بھی انھیں متعارف قصوں سے کرئی قصے کہ مرقع بنا لے

چنانچہ ڈرامائی نظموں میں زبان و بیان کی اصلاح کی غرض سے دسمبر ششہ میں انھوں نے لیلیٰ مجنوں کی مشہور و معروف داستان کو ڈرامائی نظم کا جامہ پہنایا۔ اور خود انھیں کے نظموں میں:-

پہلا مرقع ہے جو سلم الثبوت شرعے دہلی و لکھنؤ کی زبان میں کچھ کہنے کے قصہ سے لکھا گیا ہے رسوا کا منظوم ڈراما زبان و بیان کی صفائی اور پاکیزگی کے لحاظ سے ایک ایسا نمونہ ہے جس کی مثال اس سے پہلے اردو ڈراما کی تاریخ میں نظر نہیں آتی۔ اس میں انھوں نے اپنے فن شاعرانہ کمال بھی دکھایا ہے اور اس کی تدوین و ترتیب میں جدتوں سے بھی کام لیا ہے مثلاً اس منظوم ڈرامے میں شعری طور پر یہ کوشش کی گئی ہے کہ اس میں اردو شاعری کی تمام مردجہ و مستعملہ بحر میں داخل ہو جائیں۔

یہ التزام بہت مشکل تھا اور ڈرامائی عناصر کے لئے لازم نہ تھا لیکن چونکہ رسوا کے استاد اوج لکھنوی نے انھیں یہ حکم دیا تھا کہ تمام بحر مرقع میں آجائیں تاکہ مبتدی سوزن و طبعوں کو مفید تر ہو اس لئے رسوا نے مختلف اوزان میں مکالمے مرتب کیے اس منظوم ڈرامے میں پانچ ایکٹ اور ۵۳ سہن ہیں اور ہر سہن کے لئے واقعات و مکالمات کی مناسبت سے



مختلف بحروں کا انتخاب کیا گیا ہے حتیٰ الوسع کرداروں کے ماحول اور ان کی عمر و نفسیات کا لحاظ رکھا کر زبان استعمال کی گئی ہے ہر صفحہ پر بحور و اشعار کے اوزان کی تفصیل دی ہوئی ہے اور ہر صنفِ نثر کی نوعیت و ضرورت کی بھی حاشیے پر وضاحت کر دی گئی ہے لیکن ڈرامائی عناصر اس منظم ڈرامے میں پوری طرح نہیں ابھر سکے۔ بات یہ ہے کہ اول تو اس ڈرامے میں ڈرامائی ضرورتوں کا قطعاً لحاظ نہیں رکھا گیا دوسرے یہ کہ یہ ڈراما طبیعت کی ایک سے وجود میں نہیں آیا بلکہ قدیم ڈراموں کے مقابلے میں نفس و بلیغ زبان کا نمونہ پیش کرتے ہوئے یہ قصہ نظم کیا گیا ہے چونکہ رسوے کے نزدیک ڈرامے کا نہیں زیادہ ڈرامے کی زبان اہم تھی اس لئے اس میں زبان کے محاسن تو پیدا ہو گئے لیکن ڈرامائی لطف و پیدا ہو سکا۔ رسوے بنیادی طور پر ناول نگار تھے اور زندگی کی جزئیات کو بیان کرنے میں یہ طوطی رکھتے تھے لیکن چونکہ ڈرامے کا مقصد معین و منت میں ایلیج کے توسط سے حاضرین و ناظرین کے ذہنوں پر عمل کے ذریعے ایک خاص قسم کا تاثر چھوڑنا ہے اس لئے اس میں تفصیل و بحر کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ایجاز نگاری ایک ہنر ہے اور اس ہنر کے بغیر ڈراما نگار کامیاب نہیں ہوتا۔ رسوے میں جزئیات نگاری کا سلیقہ کچھ زیادہ نہیں معلوم ہوتا۔ انھوں نے جس قدر داستان کو مختصر کرنے کی کوشش کی اسی قدر داستان بے کیف ہوتی چلی گئی۔ شاعری کی حیثیت سے اس ڈرامے میں بعض بڑے حسین اجزاء مل جاتے ہیں لیکن ڈرامائی اعتبار سے اس میں کوئی حسن نظر نہ آئے گا۔ کائنات اتنے مختصر اور سوالات و جوابات کی صورت میں اتنی لمباتی ہیں کہ ڈرامے میں قصے کو دل چسپی کے ساتھ آگے بڑھانے میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ رسوے کا یہ منظم ڈراما زبان و بیان کی خوبیوں کے باوجود قبول عام نہ حاصل کر سکا۔ خواص کے سوا عام طور پر لوگ رسوے کے اس منظم ڈرامے سے واقف بھی نہیں۔ ایک اور چیز اس کی مقبولیت میں مانع ہوئی۔ رسوے کو نئی زبان کے لئے کسی نئی داستان کا انتخاب کرنا تھا۔ انھوں نے اس کا لحاظ رکھا۔ لیلی مجنوں کا قصہ ایک ایسا پرانا اور سیکڑوں دفعے کا سنا سنایا قصہ تھا کہ اب اس میں عوام کی دل چسپی کا کوئی پہلو باقی نہ تھا۔ پھر بھی رسوے کے ڈرامے کی تاریخی اہمیت سے انکار کرنا ممکن نہیں ہے انھوں نے اردو کی اصلاح کا بیڑہ اس وقت اٹھایا جب بالعموم اعلیٰ پائے کے ادیب اس طرف متوجہ ہونا کسبِ شان خیال کرتے تھے۔ رسوے کی اس توجہ کا اثر نہ دئے ڈراما نگاروں پر ضرور پڑا ہو گا۔ اس لئے ششدر کے بعد جو ڈرامے لکھے گئے ان میں زبان و بیان کو زیادہ تر زیادہ ادبی بنانے کی کوشش نمایاں ہے۔ رسوے کے بعد جو لوگ اردو ڈراما کو شان پیدا کرنے کی غرض سے ہاتھ لگاتے ہیں ان میں آغا حشر، احسن لکھنوی اور بیتاب دہلوی کا نام سرفہرست آتا ہے۔ آغا حشر کا پہلا ڈراما انتخابِ محبت ہے۔ یہ مطبعِ جواہر اکبر بنارس سے ۱۹۶۰ء میں شائع ہوا حشر نے اپنے زمانہ طالب علمی میں لکھا تھا اور اس کا حق اشاعت ساٹھ روپے میں مطبع کے مالک عبدالکریم عرف بسم اللہ کے ہاتھوں فروخت کر دیا تھا۔

بیتاب دہلوی کا پہلا ڈراما قتلِ نظیر ۱۹۶۰ء میں لکھا گیا۔ احسن لکھنوی نے سب سے پہلے ۱۹۵۹ء میں مرزا شوق کی مشہور شہزادی بہر عشق کو دستاویز محبت کے نام سے ڈرامے کا لباس پہنایا۔ اس کے بعد ۱۹۶۰ء اور ۱۹۶۱ء کے درمیانی آٹھ سال میں دس ڈرامے لکھے جن کی تفصیل ڈاکٹر نامی نے اپنے مضمون "آغا حشر اور ان کے معاصرین" میں دی ہے۔ ان میں سے پانچ ڈرامے شیکسپیر کے ڈراموں کے ترجمے ہیں اور بقول ہر دیفسر و قارئین ان کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے شیکسپیر کے ڈراموں سے اردو خواں طبقے کو روشناس کرایا۔ یہ ترجمے بھی احسن نے اس خوبی سے کئے ہیں کہ اصل کا لطف یکسر زائل نہیں ہوتا۔ احسن کی زندگی نے وفات کی دردناک آغا حشر سے کتر و بھر کے ڈراما نگار نہ ہوتے۔

ان تینوں ڈراما نگاروں نے ڈرامے میں گانوں کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا۔ احسن لکھنوی کے ڈراموں میں نظم کا عنصر غالب ہے مکمل اکثر منظم ہیں لیکن انیسویں صدی کے ڈراموں کے برخلاف اس میں نثر کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے بھی شامل ہیں۔



زبان و بیان کے اعتبار سے ان میں ادبی رنگ نمایاں ہے، مگر اختر کے ڈراموں میں نثر کا حصہ غالب ہے۔ پھر بھی اشعار کی تعداد ان میں بھی کم نہیں ہے۔ لیکن بیسویں صدی کے اوائل سے نثری ڈرامے کی طرف خاص توجہ دی جانے لگی اور منظوم ڈرامے کی مقبولیت گھٹنے لگی۔ ۱۹۷۰ء کے بعد اب تک ادبی ڈراما کی تیاری میں جن ڈراما نگاروں کے نام ملتے ہیں۔ ان میں سے اکثر نثر نگار ہیں۔ منظوم ڈراموں میں صرف دو ڈرامے قابل ذکر ہیں۔

ایک قمر الدین قمر کا "داغ حسرت" دوسرا احمد علی شوق کا قاسم وزہرہ — قمر الدین قمر بقول عشرت رحمانی ڈراما کی معقول سوجھ بوجھ رکھتے تھے اور ایک خوش گو شاعر تھے۔ انھوں نے "داغ حسرت" کے نام سے شیریں فرہاد کی عشقیہ داستان کو از سر نو ڈرامائی نظم کا لباس پہنایا ہے اس میں بھی زبان و بیان کے محاسن تو ہیں لیکن ڈرامائی عناصر کے ثبوت میں کام یابی نہیں ہوئی۔ احمد علی شوق بنیادی طور پر شاعر اور اعلیٰ درجے کے مثنوی نگار تھے۔ مشہور ادیبوں میں وہ ترانہ شوق نامی مثنوی لکھ کر شہرت حاصل کر چکے تھے۔ ڈرامے کی بڑھتی ہوئی مقبولیت نے انھیں بھی اپنی طرف متوجہ کیا۔ ۱۹۷۲ء میں انھوں نے قاسم وزہرہ نامی ڈراما مکمل کیا۔ شوق کو بھی فن ڈراما سے زیادہ شغف نہ تھا۔ مرزا ہادی رسوا کی طرز پر صرف زبان و بیان کی اصلاح کی غرض سے یہ ڈراما لکھا گیا تھا۔ نقد پر لے کر طرز کلمے اور شیریں فرہاد کی داستان سے ملتا جلتا ہے۔

## ضروری اعلان

ماہنامہ "نگار پاکستان" کراچی کے لئے ہر جب سیز مینوں اور ایجنٹوں کی ضرورت ہے، دلچسپی رکھنے والے حضرات میگزین "نگار پاکستان" ۳۲ - گارڈن مارکیٹ - کراچی ۷ سے رجوع کریں

## ہندوستانی خریدار

زمرہ سالانہ جناب برہم ناتھ دت صاحب، ۱۷ کرشنا مارکیٹ امرتسر اور کوارسال کریں







# سائیت اور اس کا فن!

(ڈاکٹر عزیز متاشی)

ہر مقام اور ہر دور میں شعر و سخن میں ہیئت کے تجربے ہوتے آئے ہیں۔ کامیابی یا ناکامی سے قطع نظر یہ تجربے ہر مخصوص دور کے اسلوب نگارش پر اپنا نقش ثبت کر جاتے ہیں۔ لیکن محض ہیئت تبدیلی مواد کی فرسودگی اور موضوعات کی بوسیدگی کو عریاں ہونے سے محفوظ نہیں رکھ سکتی۔ کہن سالی خوش پوشی کی بدولت نوجوانی کی سند نہیں پاتی۔ شعر و سخن میں جدت اسی وقت اجاگر ہوتی ہے جب نئی ہیئتوں کے ساتھ ساتھ نئے خیالات اور نئے محسوسات پیش کئے جائیں۔

فطری شاعرانہ ہیئت میں تبدیلیاں نہیں کرتا، بلکہ نئے خیالات کی آمد، نئے احساسات کی فراوانی اور نئے جذبات کی روانی اُسے ترغیب دلاتی ہے کہ مزاج اسالیب سے الگ کوئی نئی راہ، کوئی نئی شکل اختیار کرے۔ جو اس کے نوخیز انکار کو مناسب سلجھے میں ڈھال سکے۔ سائیت کی ایجاد انہیں حالات میں ہوئی۔ مشاعرہ کا زمانہ، گڈ فرائیڈ کے کاؤن، اوگنان (AVIGNON) کا ایک مشہور گرجا اور اس گرجے میں مصروف عبادت لارا (LAURA) نامی ایک خوب صورت لڑکی۔ اور اس لڑکی کے لاجواب حسن کا متاشائی اطالیہ کا مقبول محبوب شاعر پیٹراک (PETRARCH) جذبات و احساسات میں ایک نئی تحریک کے لئے اس سے زیادہ کیا اسباب فراہم ہو سکتے تھے اس وقت شاعر کے دل میں موسیقی کی ویری انگڑائیاں لینے لگی۔ امدان حسین انگڑائیوں نے سائیت کو جنم دیا۔ زندگی کے باقی ماندہ پچاس سال تک پیٹراک کے دل و دماغ پر وہ حور شام گل چھائی رہی اور اس والہانہ اشتیاق کا ثمرہ وہ خوب صورت تحفہ تھا جو سائیت کے نام سے مشہور ہوا۔ اس بے پناہ محبت سے وہ شاعری پیدا ہوئی جو خارجی واقعات کی بجائے داخلی واردات پر مبنی تھی اور عمل کے بجائے تصویریت کا گیت گاتی رہی۔ اس عہد کے نقطہ نظر سے یہ ایک طرح کا اجتہاد تھا۔ اور سائیت کی ہیئت بھی اطالویوں کے لئے ایک بالکل نئی چیز تھی۔

کانسر و نیر (CANZONIERE) میں جو پیٹراک کے سائیت کا بلکہ دنیا میں سائیت کا پہلا مجموعہ تھا، مختلف مناظر کی یکے بعد دیگرے قلم بندی کی گئی۔ اس محاکاتی پرے پر لارا نقاب اڑھتی ہے۔ مسکراتی ہے۔ روتی ہے۔ اپنے عاشق کو کنکھیوں سے دیکھتی ہے۔ پھول چنتی ہے اور ندی میں بہاتی ہے۔ چنانچہ اس سیدھی سادی عکاسی کی وجہ سے ان سائیتوں میں انفرادیت، گہرائی اور تخلیقی قوت کے عناصر مفقود ہیں۔ لیکن تجزیہ احساس بے پناہ حسن پرستی اور موسیقیت کے لحاظ سے یہ سائیت لاجواب ہیں۔ پیٹراک کا دل غمزہ تھا اور اسی وجہ سے اس کی تمام تخلیقات میں غم کے سائے لہرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لذت و وصل سے زیادہ لذتِ ہجر اسے زیادہ پسندیدہ تھی اس کے سائیت دراصل لفٹے تھے جنہیں ہم عصر موسیقار ساز پر گایا کرتے تھے۔

پیٹراک کی مقبولیت نے سائیت کو مقبول ترین صنف نظم کی حیثیت بخشی۔ اس عظیم شاعر کے بعد اطالیہ کے ہر پرستہر میں سائیت لکھنے والوں کی نسل اس افراط اور اس تیزی سے پیدا ہوئی جیسے دورِ حاضر میں اردو غزل گو۔ لیکن ان سب میں وہ بات



کہاں سے آئی جو پٹھان کے حواس ذہن میں پیدا ہو سکتی تھی۔ فرانس کے بادشاہ فرانسوا اول (FRANCOIS) نے اطالیہ کو فتح کیا۔ لیکن فنون لطیفہ کے میدان میں وہ اطالیہ کا مفتوح و مداح بن گیا۔ اسی کے ذریعے سائینٹ کا رواج فرانس میں ہوا اور اس ملک میں بعض بہترین سائینٹ لکھے گئے۔ فرانس سے انگلستان کو پہنچنے کے لئے صرف رودبار انگلستان کا فاصلہ طے کرنا تھا۔ لیکن حقیقت اسے تین صدیوں کی مسافت طے کرنی پڑتی۔ ویٹ (WYATT) انگریزی کا پہلا شاعر تھا جس نے اس صنف میں طبع آزمائی کی۔ وہ بحیثیت سفیر اطالیہ اور فرانس کے درباروں سے وابستہ رہا اور یہیں سے اس نے نئی سہیت کی خوشہ چینی کی۔ لہذا اب تک کے حمد میں جب علوم و فنون کی نشاۃ ثانیہ ہو رہی تھی۔ انگریزی سائینٹ اپنے عروج کو پہنچا۔

ویٹ کے بعد سکر (SURREY) ڈرائیڈن (AND DRYDEN) پھر شیکسپیر (SHAKESPEARE) نے اس طرز سخن میں کمال حاصل کیا۔ سپنسر (SPENSER) اس دور میں پائے سائینٹ کہلایا جاتا تھا۔ اور سرنلیپ سیدنی (SIR PHILIP SYDNEY) شہزادہ سائینٹ۔ لیکن شیکسپیر ان سب میں ایک ممتاز مقام کا مالک تھا۔ انگریزی میں سائینٹ کو ایک خاص مرتبہ حاصل ہوا۔ چوٹی کے شعراء نے اس سہیت پر عبور حاصل کرنا اپنے لئے باعث فخر و امتیاز سمجھا۔ ملٹن (MILTON) ڈوسر (WORDSWORTH) کیٹس (KEATS) براؤننگ (BROWNING) میتھیو آرنلڈ (MATHEW ARNOLD) روزی (ROSETTI) سون برن (SWINBURNE) روپرت بروک (RUPERT BROOK) وغیرہ انگریزی سائینٹ کو فن کی بلندیوں پر پہنچا دیا۔

اردو زبان میں اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں عظمت الشدخاں۔ ن۔ م۔ راشد اور اختر شیرانی نے اس کی طرح ڈالی۔ لیکن مذکورہ کیوں ان کے سائینٹ سند قبولیت عام حاصل نہ کر سکے۔ عظمت اور اختر ہم میں موجود نہیں اور ن۔ م۔ راشد نے بہت دن ہوئے اس صنف کو نظر انداز کر رکھا ہے۔ ان کے علاوہ میرے علم میں کسی معروف شاعر نے اردو میں سائینٹ نہیں لکھا۔ پٹھان کے سائینٹ کو دو خصوصیات عطا کی تھیں :-

(۱) سائینٹ کو اس نے دو بندوں (ایک ہشت مصرعی (OCTAVE) اور دوسرا شش مصرعی (SESTET) میں تقسیم کیا تھا۔ گویا یہ دو مختصر نظمیں تھیں جو باہم ایک ہی خیال کو اجاگر کرتی تھیں۔

(۲) اس سائینٹ کے آخر میں کوئی ایسی بیت نہیں ہوتی تھی جس سے ماحصل پر روشنی پڑ سکے لیکن انگریزی شعراء خصوصاً ویٹ نے سائینٹ کا اختتام ایک بیت یعنی ہم قافیہ مصرعوں پر کیا۔ اردو کے مذکور شعراء نے بھی انگریزی شعراء سے استفادہ کیا تھا اور انھیں کی تقلید کی تھی۔

پہلے بند میں ایک خیال، ایک جذبہ یا ایک منظر کی تکمیل کی جاتی ہے اور عمل ارتقاء بندہ سچ اکھڑیں مصرعے پر ختم ہوتا ہے اس لئے سائینٹ کا اکھڑاں مصرعہ زور اور قوت بیان کا حامل ہوتا ہے جیسو رباعی کا چر تھا مصرعہ۔ آخری بند میں تشریح، تفسیر اور ماحصل پیش کیا جاتا ہے۔ والٹس وٹن (WATTSWINTON) کے بقول سائینٹ موسیقی کی ایک لہر ہے جو پہلے بند میں اپنے نقطہ عروج (CLIMAX) کو تیزی کے ساتھ پہنچتی ہے اور پھر دھیرے دھیرے دو سکر بند میں زوال (ANTICLIMAX) کی طرف مائل ہوتی ہے یا پھر (OCTAVE) میں اعلیٰ جزر ہوتی ہے۔ اور (SESTET) میں شہود کے ساتھ مقام عروج کو پہنچتی ہے۔

سائینٹ میں قافیہ بندی کا التزام ہے لیکن قافیوں کی ترتیب مختلف ہوتی ہے۔ پٹھان کے یہاں یہ ترتیب اس طرح ہوتی تھی :-



اب اب ج د ح ز ه و ی ا ب گ د ز

انگریزی شعراء کی اکثریت نے یوں ترتیب دی ہے:

اب ب ا ج د د ج      دو دو دو

اُردو شعراء نے بھی اس ترتیب کی نقل کی ہے لیکن سانیٹ کے انداز میں اتنی بچک موجود ہے کہ قافیوں کی ترتیب میں تنوع سے کام لیا جائے۔  
قافیوں کی ترتیب میں یہ بات اہم ہے کہ نظم کا ربط اور روانی کہیں ٹوٹنے نہ پائے۔

سائیت کے لئے بحر کا انتخاب بھی قابلِ غور ہے۔ اطالوی اور انگریزی شعراء نے عموماً ایسی بحریں استعمال کی ہیں جو ذیل میں  
مختصر۔ چونکہ سائیت دراصل ایک نغمہ ہے جو وحدت خیال کا مکمل ترین اظہار ہے اس لئے بحریں ایسی ہونی چاہئیں جو نظم کی یک  
رنگی کو بحروج نہ کریں۔ چھوٹی بحروں میں خیال کا ارتقاء دشوار ہے اور لمبی بحروں سے تعقید یا تکرار کے پیدا ہو جانے کا اندیشہ ہے۔  
سائیت کا فن اتنا ہی دشوار ہے جتنا کہ ایک گوہر تراش کی نفیس و نازک کاریگری۔ ہر سے ہر سے خیال کو ایک مختصر  
نظم میں سمودینا گویا سمندر کو صراحی میں بن کرنا ہے۔ کم سے کم الفاظ کا چناؤ۔ طریقہ اظہار میں ایجاز اور اسلوب بیان میں ارتقاء  
کو مدنظر رکھنا یہ ساری باتیں سائیت کے شاعر کے لئے ضروری ہیں۔

اردو زبان میں سانیٹ ایک پُل سے جو غزل اور نظم کے درمیانی خلیج کو پائنتا ہے اس میں غزل کی اشاریت، اس کا رچاؤ، اس کی گہرائی، اس کی پہنائی بھی موجود ہے اور نظم کا تسلسل، اس کی ہم آہنگی، اس کا داخلی و خارجی تناسب، اس کا محاکاتی انداز بھی۔ غزل اور نظم کی تمام اہم خصوصیات کا یہ حسین امتزاج سانیٹ کو ایک انوکھی خوبی اور ایک نرالی کشش عطا کرتا ہے :

عَرْضِ زُخْمِ

ٹیگور کی گیتا بھلی کا سب سے پہلا اُردو ترجمہ جو نیا بھ ہو گیا تھا وہ اب دُوبارہ طبع ہو رہے  
 مع ایک بسیط مقدمہ کے  
 قیمت :- ایک روپیہ ۲۵ پیسے

مُشكلاتِ غالب

غالب کے تمام مشکل اشعار اردو کا نہایت صاف و صحیح حل جو وضاحت بیان کے لحاظ سے حرف آخر کی حیثیت رکھتا ہے۔ ————— قیمت :- دو روپے

ادارہ نگار پاکستان ۷۳۳، گارڈن مارکیٹ کراچی



# سائیت کیا ہے؟

(پروفیسر سید احتشام حسین)

سائیت، غنائی، داخلی شاعری کی ایک قدیم صنف ہے جس کی روایت قدیم اطالوی شعرا تک پہنچتی ہے اور غنائی شاعری کی ان بنیادی قسموں میں سے ہے جس کی کوئی تاریخ نہیں۔ غالباً یہ انسانی جذبے کی وہ فطری پکار ہوگی۔ جس کے لئے لفظ و حرف بھی بعد میں وضع کئے گئے ہوں گے۔ سائیت پچودہ مصرعوں کی ایک ایسی نظم ہے جس میں ایک بنیادی جذبہ یا خیال دو ٹکڑوں میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا ہیئت تصویر مختلف اوقات میں تبدیل بھی ہوتا رہا ہے، لیکن کسی نہ کسی شکل میں اس کی یہ بنیادی خصوصیت برقرار رہی ہے کہ اس میں محض داخلی جذبہ ایک مکمل خیال بنا کر پیش کیا جائے۔ اور پچودہ مصرعوں کو ایسے دو بندوں میں تقسیم کیا جائے کہ اس کے پہلے آٹھ مصرعوں میں خیال کا پسلاؤ ہو۔ اور بعد کے چھ مصرعوں میں اس کی تکمیل۔ اس کا رداج چند مصرعوں ممدی سے فرانس اور انگلستان میں ہوا۔ اور جہاں تک انگریزی شاعری کا تعلق ہے اس کے ہر دور میں چند اہم سائیت لکھنے والے پیدا ہوئے۔ جنہوں نے اپنے احساس فن سے اسی محدود اور معین پیمانے کو انفرادیت بخشی۔ شکسپیئر، ڈان، ملٹن، ورڈز سوورث، جیسے اہم شعرا نے اس صنف کے امکانات کو ہر آخر تک پہنچا دیا اور تعمیری حسن کے ساتھ ساتھ جذبے کی شدت اس طرح کیا کہ ان کے سائیت پڑھ کر ہمت اور موضوع دونوں کی تکمیل کا احساس ہونے لگا۔ سائیت میں مصرعوں کی ترتیب قافیہ کے اعتبار سے بدلتی رہتی ہے۔ لیکن اس نظم کی گھٹی ہوتی شکل میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔ مصرعوں کی ترتیب کی حسب ذیل شکلیں عام ہیں:-

اب ج ج	د د ا ب	/	د د	ز ز
ا ب ا	ج د ج	/	د د د	ز ز
ا ب ا	ج د ج	/	د د د	ز ز
ا ب ب ج	ج د د ا	/	د د د	ز ز
ا ب ج ج	د د ب ا	/	د د	ز ز

ان کے علاوہ کہیں کہیں مصرعوں کی دو سری ترتیب بھی نظر آ جاتی ہے۔ لیکن اس ہیئت کا عمل اس طرح ہوتا ہے کہ خیال ارتقا کی مندریں دو زینوں میں طے کرے۔ شکسپیئر کے اکثر سائیتوں میں یہ صورت اس طرح پیدا ہوتی ہے کہ ابتدائی بارہ مصرعوں میں حیاں کی توجیج ہوتی ہے۔ اور آخری دو مصرعوں میں نتیجہ۔ موضوع کے اعتبار سے یہ تبدیلی صرف اس حد تک نمایاں ہوتی ہے کہ اگر شکسپیئر اسے فالس عاشقانہ جذبات کے لئے کام



میں لگتا ہے۔ تو ڈان، بلسن اور دروڑ سورتھ اس میں فلسفیانہ فکر کی آمیزش کر دیتے ہیں۔ لیکن یہ فکر انگریزی عام طور سے اسے بوجھل نہیں بناتی۔ کیونکہ وہاں بھی اس کی داخلی اور غنائی روح کو برقرار رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ کیا اس صنف کو مشرقی اور خاص کر اردو شاعری میں کوئی مقام حاصل ہو سکتا ہے؟ اس کے مقام حاصل کرنے کا فیصلہ تو مستقبل کا مورخ ہی کر سکے گا۔ لیکن اس بات میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی۔ کہ اردو کے شعراء اس فارم کو اظہارِ خیال کا ذریعہ بنائیں۔ محض نقالی کے طور پر نہیں بلکہ اپنی قوتِ تخلیق کو ایک پیکر عطا کرنے کے لئے۔

# ادبی ماہناموں کی آبرو

## افکار

جنوری ۶۶۸ میں

## سالنامہ

نئے سالانہ نمبر: بارہ روپے ذریعہ منی آرڈر بھی کر عظیم پیش کش بلا قیمت حاصل کر سکتے ہیں

صفحات تقریباً ۲۰۰ قیمت چار روپے

افکار۔ معمولی نہیں ہمیشہ غیر معمولی اشاعتیں پیش کرتا ہے۔

مکتبہ افکار رابن روڈ۔ کراچی







# دوہا اور اس کی فنی خصوصیات

(سلیم جعفر)

دوہے کی حقیقت سمجھانے کے لئے ضروری ہے کہ کچھ نہ کچھ ہندی کے عروض سے بحث کی جائے۔

جس طرح اردو میں اصول دارکان ہیں اسی طرح ہندی میں بھی ہیں۔ دراصل ہر زبان میں یہی دو چیزیں اساس دنیا عروض ہیں لیکن جبکہ عروض عربی کے اصول ثلاثی و رباعی و خماسی ہیں۔ ہندی و رپی زبانوں کے اصول یک حرفی [ایک حرف متحرک = علامت = ۱] اور دو حرفی [ایک حرف متحرک مع ایک حرف ساکن = جُنب = علامت = ۲] ہیں ایک حرفی اصول کو ہندی میں لگھہ - ماترا اور انگریزی میں مقطع غیر موکد (UNACCENTED SYLLABLE) کہتے ہیں۔ یہ عروض عربی میں نہیں ہے۔ دو حرفی اصول کو - گُرہ - اور انگریزی میں مقطع موکد (ACCENTED SYLLABLE) کہتے ہیں۔ یہ عروض عربی کے سبب خفیف کا مرادف ہے۔ سبب متوسط مثلاً - چاو - میں سے عروض عربی بوقت تقطیع حرف آخر کو متحرک اور عروض ہندی حذف کر دیتا ہے۔

اصول سے ارکان بنانے میں دونوں زبانوں میں اختلاف ہے۔ مثلاً عربی میں تعدادِ حروف مقبر ہے۔ فاعِلُن - میں پانچ حروف ہیں اس لئے یہ رکن خماسی کہلائے گا اور فاعِلَاتُن - میں سات ہیں اس لئے سباعی۔ بظاہر اس کے معنی یہ ہوئے کہ اصول کو ارکان سے کوئی واسطہ نہیں لیکن یہ محض دہم ہی دہم ہے۔ جس کا باعث وجہ تسمیہ ہے درنہ فاعِلُن - ایک سبب خفیف اور ایک دُتد مجموع کا مجموعہ ہے۔ اور - فاعِلَاتُن - ایک سبب خفیف - ایک دُتد مجموع اور ایک سبب خفیف سے بنا ہے۔ ہندی نے اپنے ارکان میں جنہیں وہ گُن - سے موسوم کرتی ہے۔ تین تین اصول رکھے ہیں۔ لیکن یہ شرط نہیں کہ وہ ایک ہی طرح کے ہوں۔ گُن - یہ ہیں :-

- ۱۔ یُگُن (۱ = فَعُولُن) ۲۔ نُگُن (۱۱ = فَعْلُن) ۳۔ سُنُن (۱۱ = مَفْعُولُن) ۴۔ بَکُنُن (۱۱ = فاعِلُن)
- ۵۔ یُجُنُن (۱۱ = فَعُولُن) ۶۔ رُگُن (۱۱ = فاعِلُن) ۷۔ سُنُن (۱۱ = فَعْلُن) ۸۔ نُگُن (۱۱ = فَعْلُن)
- ۹۔ لَکھ (حرف مفرد) اور ۱۰۔ گُرہ (حرف مرکب)

لیکن حیرت انگیز بات ہے کہ انگریزی کے ارکان جنہیں فٹ کہتے ہیں ان میں سنکریٹ کے خلاف دو اصول بھی ہوتے ہیں۔ یعنی ایک مقطع موکد اور ایک غیر موکد، کوئی رکن یا فٹ محض مقطعات یا اصول غیر موکد پر مشتمل نہیں ہوتا۔ عربی عروض میں یک حرفی اصول اس لئے نہیں کہ وہ ایک حرف متحرک کا قائل نہیں۔ ایک حرف متحرک کو اس نے طرح طرح سے اصولوں میں شامل کر دیا ہے۔

ہندی نے اپنی بحرود کو دو نوع میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک - مائیک - یا مقداری۔ یہ وہ بحر ہیں جن کا مدار کلیتہً تعداد







(ج) جفت مصرعوں میں مترادفوں کی ترتیب یا تو  $\text{م} + \text{م} + \text{م} + \text{م}$  ہوگی ورنہ  $\text{م} + \text{م} + \text{م} + \text{م} + \text{م}$  دونوں ترتیبوں میں آخری بھونہ وحدت اس طرح آنا چاہئے (۱۰ = فاعل) کبھی کبھی بھگن (۱۱ = فاعل) کے بعد بھگن (۱۱ = فاعل) آتا ہے۔ ایسی صورت میں گرو لکھ شروع میں ہوں تو بھی وہ دوہا جنت دلا دو یا مانا جاتا ہے۔

(۳) مذکورہ بالا سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ دوہے میں دوہی ذل (سطریں) ہوتے ہیں۔ اور طاق مصرعوں کے آخر میں بھگن (۱۱ = فاعل) یا بھگن (۱۱ = فاعل) اور جفت مصرعوں کے آخر میں بھگن (۱۱ = فاعل) آتا ہے (۱۱ = فاعل) یا بھگن (۱۱ = فاعل) یعنی گرو۔ لکھ مترادف ضرور لانی چاہئیں۔

دوہے کی بے انتہائیں ہیں۔ ان میں سے یہ ۲۳ ایسی ہیں جو دست مال شعرا رہی ہیں یہ اس طرح پیدا ہوئی ہیں کہ گرو مترادفوں کی تعداد گھٹی اور لکھ کی بڑھتی گئی ہے لیکن یہ یاد رہے کہ دوہے کی شرط ادبیں پر آج نہیں آنے پاتی ہے یعنی مترادف ہر حال میں ۲۸ ہی رہتی ہیں۔ بہ غرض تو صبیح صبح چار کی قطع کی جاتی ہے باقی کے نام اور مترادفوں کی تعداد پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

۱۔ بھرم (۲۲ - گرو + ۴ - لکھ)

سوہ ہیں ہر پیر پورے تین آگے کو دھانی سوہ نہ  
پے ہو کیوں بیٹھی کے ، آٹھی گوٹھی بھو نہ

(رقمیں دلانے پر بھی تو نے ان کی طرف نہ دیکھا۔ میں نے تجھے کتنی قسمیں دلائیں)

(یہ تم ترچھی بھوڈوں میں گر ہیں ڈلے کیوں بیٹھی ہو۔)

۲۔ سبھرا (۲۱ - گرو + ۱ - لکھ)

مادھو میرے ہی بسو ، را کھو میری لاج  
کامی کر دھو کپٹی ، جان چھا کر دکاج

(اے مادھو میرے دل میں آکر بسو اور میری شرم دکھو)

(عباش - مغلوب الغضب اور پچا سمجھ کر دست گیری سے دریغ نہ کیجئے)

۳۔ شربجھ (۲۰ - گرو + ۸ - لکھ) ۴۔ شیمین (۱۹ - گرو + ۱۰ - لکھ) (۵) مندوک (۱۸ - گرو + ۱۲ - لکھ)

۶۔ مرگٹ (۱۷ - گرو + ۱۴ - لکھ) ۷۔ کر بھ (۱۶ - گرو + ۱۴ - لکھ)

۸۔ تر (۱۵ - گرو + ۱۸ - لکھ)

دے ل کر ڈیو رن دے ، دیکو رن گون ڈ چار  
چن ہیں آج جو مو رن ، رن ہیں شر چھ بار

(وہی ہاتھ ہیں وہی چھاڑنا اور سلجھانا ہے یہ غور و فکر کیا ہے)

(جن میں میرا دل الجھا ہے انہیں سے بال سلجھیں گے)

۹۔ ہنس (۱۴ - گرو + ۲۰ - لکھ)

چھٹے چھاؤں جگت تے - شکارے شکار  
من بانہ صفت - منی بندھ رہیں بھیلے بار



(مجھے ہوئے ہوں تو دنیا پھر ادیتے ہیں ایسے لیے لیے درخیز ہیں)

(اور جوڑا باندھا جائے تو دل کو بانہستے ہیں اس طرح کے نیلے شمع بال ہیں)

- ۱۰۔ گیند (۱۲ گُر + ۲۲ لکھ) اپنی دھڑ (۱۲ گُر + ۲۲ لکھ) ۱۲۔ چل یا بل (۱۱ گُر + ۲۶ لکھ) ۱۳۔ بانر (۱۰ گُر + ۲۸ لکھ) ۱۴۔ شریک (۹ گُر + ۳۰ لکھ) ۱۵۔ کچھپ (۸ گُر + ۳۲ لکھ) ۱۶۔ چھ (۷ گُر + ۳۴ لکھ) ۱۷۔ شار دزل (۶ گُر + ۳۶ لکھ) ۱۸۔ آہور (۵ گُر + ۳۸ لکھ) ۱۹۔ بیال (۴ گُر + ۴۰ لکھ) ۲۰۔ ڈال (۳ گُر + ۴۲ لکھ) ۲۱۔ شوان (۲ گُر + ۴۴ لکھ) ۲۲۔ اور (۱ گُر + ۴۶ لکھ) ۲۳۔ سرپ (۰ گُر + ۴۸ لکھ)

دوہے کے مصرعوں کو جب الٹ پلٹ دیتے ہیں یعنی پہلے اور تیسرے مصرعوں میں ۱۱-۱۱ اور دوسرے اور چوتھے میں

۱۳-۱۳ غزرائیں رکھتے ہیں تو اس کو سور ٹھا کہتے ہیں۔ مثلاً یہ مصرع

بچہ شمرت سیدھ ہوئی ، گن نایک کر دے بدج

(جو گیش جی کا وظیفہ پڑھتا ہے اُس کی مرادیں برآتی ہیں)

ادیبان ہندی نے اپنے ادب کو تین دوروں میں تقسیم کیا ہے جن کا ہر مضامین و موضوع پر ہے۔

۱۔ دور اول یا دور شجاعت - سنہ ۱۰۵۰ء سے سنہ ۱۳۰۰ء تک

۲۔ دور وسطیٰ جو دو حصوں میں منقسم ہے۔

(ا) نصف اول جسے دور پرستش کہتے ہیں سنہ ۱۳۰۰ء سے سنہ ۱۷۰۰ء تک

(ب) نصف آخر جسے دور موعظت کہتے ہیں سنہ ۱۷۰۰ء سے سنہ ۱۹۰۰ء تک

۳۔ دور جدید سنہ ۱۹۰۰ء سے سنہ ۱۹۴۸ء تک

اگرچہ وہ ثبوت نہیں پیش کر سکتے — مگر کہتے ہیں کہ دور شجاعت سے پہلے ہی عوام میں دوہے رائج تھے جن کے موضوع

عشق مجازی و عشق حقیقی دونوں تھے بلکہ اس امر کو مد نظر رکھ کر کہ وہ دھول اور جینیوں نے تبلیغ مذہب کے لئے ٹھکی زبان میں جو کتابیں لکھی گئی ہیں وہ دوہوں میں ہیں۔ دوہوں کی قدامت میں اضافہ کرتے اور ان کا سال پیدائش سنہ ۹۹۰ بتاتے ہیں۔ اس صورت میں یہ کہنا سب سے پہلے کب اور کس نے دوہے لکھے ناممکن کیا محال ہے۔ رہا ان کا موضوع یا مافیہ اُس نے ہر زمانے میں ہر رنگ اختیار کیا لیکن شاد و نادہی حقیقت مجازی کی مدد سے باہر قدم نکالا۔ وہا جذبات کے انہیں دو میدانوں میں اپنی شہسوار کی کرشمے دکھاتا رہا۔

شرنگا رس یا عشق مجازی کے دیباچوں کی تعداد کا کیا ٹھکانا۔ ہر دور میں لاتعداد ولا احصی اور ہر مرتبے کے۔ میں یہاں بہساری کی سنت تیا سے چند دوہے نقل کرتا ہوں۔ یہ وہ شاعر ہیں جس کی نسبت سر جارج گریرسن نے کہا ہے کہ جو مضمون مورد اس اور تلسی داس سے آج کے دوہے بہاری نے صرف کر دیئے۔ ان دونوں ملک اشعار کی نسبت کسی نے کہا ہے۔

سور سور تلسی ششی ، اور گن کیشو داس

اور کوئی کچھ ٹوٹ سب اگرت جہن تہن پر کاس

(سور آفتاب ، تلسی بہتاب اور کیشو داس عقد ثریا ہیں)

اور شاعر کرک شب تاب ہیں یہاں چمکے وہاں چمکے ،

اور صحت تیا کے بارے میں یہ دوہا مشہور ہے۔



سنتِ سنا کے دوہرے ، بیٹوں نادک کے پیر  
دیکھتے کے چھوٹے لگیں ، گھانڈ کریں گھمپیر  
(سنتِ سنا کے دوہرے کیا ہیں نادک ہیں  
دیکھنے میں چھوٹے ، زخم کاری)

یہی وہ کتاب ہے جس کی نسبت مشہور ہے کہ مرزا راجہ جے سنگھ والی ریاست بھر پور نے شاعر کو فی دہا ایک ایک اشرفی دی تھی۔ یہی وہ کتاب ہے جس کی دیوان غائب کی طرح پندرہ بیس شرحیں لکھی گئیں اور گلستانِ سعدی کی طرح جواب ملے گئے۔ اسی کو یہ فخر حاصل ہے کہ اس کا ترجمہ سنسکرت میں کیا گیا۔

اؤ فرحانی سپی سلکھ در دہرتِ بللات  
بیچہ سوکھ گلاب کو ، چھینو چھٹی نہ گات  
رسمی نے دیکھ کر آتشِ بھرتن بدن پھونکے دیتی ہے اس پر گلاب کی شیشی  
اوندھادی۔ گلاب جسم پہنچے بھی نہ پایا کہ خشک ہو گیا۔ اس پر ایک بوند بھی گری  
کری برہ آہی تو ، گیل نہ چھانڑت بیچ  
دی نے ہو چھٹا چکھیں ، چاہے کھجے نہ بیچ  
(مک الموت آنکھوں پر چشمہ لگا کر بھی دیکھنا چاہے تو نظر نہ آئے بکثرت  
بھرنے ان حالوں پہنچا دیا تو بھی جادہ اُفت سے قدمِ اغزش نہیں کرتا۔ یا۔ بھڑ بھڑا  
نہیں چھوڑتا۔)

تیں تو سوں گو داں کہو ، تو جن را نہیں پکیای  
لگا لگی کر کو ، اڑ میں لالی لالی  
(ای دل میں نے تجھ سے بار بار کہا کہ یہ قابلِ اعتبار نہیں۔ آخرش ان آنکھوں نے محبوب کی  
آنکھوں سے ساز باز کر کے سینے میں آگ لگا دی نا ،)

چلن نہ پادت دھم ٹک ، جگ اچھو آت تراں  
پنج آتنگ گردہ پھو ، پناہن تو اس  
اب کوئی وہ نورِ جادہ مذہب نہیں ہو سکتا۔ دنیا شکارِ خوٹ ہے (کیوں کہ)  
محبت کے دیوتا نے بھیل کی طرح قلیہ بندی پستاں پر قبضہ کر لیا)

پرستش و موعظت کے دوہے۔ میرا بانی اور کبیر وغیرہ سے لینے چاہئے تھے۔ مگر پاکستان میں شاید نہیں مل سکتے اور مل سکتے ہوں  
تو مجھے نہیں مل سکتے۔ اس لئے پرستش کے دوہے بھائی کی سنتِ ستیا سے اور موعظت کے عبدالرحیم خاں خاناں کی رحمتِ شنگ سے  
نقل کیے جاتے ہیں۔ اگرچہ دونوں میرا بانی اور کبیر کے ہم پایہ نہیں۔

شچن ملکت کٹ کاچنی ، کر مرنی ارمال  
پچہ بانک مونس سدا ، کسو ہساری لال



(اے کرشن جی! میرے دل میں ہمیشہ اس ادا سے بسو کہ سر پر تاجِ رگم میں  
کچھنی، ہاتھ میں مُرلی، اور سینے پر مالا ہو۔)

ادھر دھڑکتے ہر کے ہڑت، اُدھر دھڑکتے جیوت  
ہڑت بانس کی بانسیری، اُدھر دھنسن رنگ ہوت  
(جس وقت کرشن جی ہونٹوں پر رکھتے ہیں اس وقت ہونٹ، اُلکھ اور نہ وچا در کا گونج  
سیاہ۔ نزدِ گلں پڑنے سے بانس کی بانسیری راجہ اندر کی قوس قزح ہو جاتی ہے۔)  
سُز سونکھے پکشی اُڑتیں، اُدھر سے سُرن سناٹہ  
درجن بن بن پچھڑکے، کہہ رجم کہیں جانہ  
(تالاب سوکھ جائیں تو مرغابیاں اور تالابوں میں چلی جاتی ہیں لیکن رجم بناؤ کہ  
بے پر کی غریب پھلیاں کہاں جائیں)

جیہ رجم تن من دیو دیو کیو ہے رنج سبھون  
تاسوں دکھ سکھ کہیں کی، رہی بات اب تون  
رجم جس نے تن من دیا اور دل میں گھر کیا۔ اُس سے رنجِ دراحت کے کہنے کی کیا  
ضرورت ہے)

جو دیشیا سنن تچی، پوڑھ تارہ لپٹا ست  
جو تر دانت دمن کر، شوان شواد سوں کھات  
(جس میسوا کو سنتوں نے چھوڑ دیا ہے وقت اسی سے پے جاتے ہیں۔ اس کی  
مثال ایسی ہے کہ کتنا لوگوں کی قے شوق سے کھاتا ہے)  
رچن آنسو آئین دھیر، جیاد کھ پڑ گٹ کیے  
جباہ نکار دیٹہ سیتے، کتن نہ بھید کہہ دے  
(رجم آنسو اُٹھل کود کی تکلیف کو ظاہر کر دیتے ہیں۔ جس کو گھر سے نکال دو گے  
وہ بھید کیوں نہ کہے گا۔)

رچن رچن تن کی دیتھا، من میں راکھو گوی  
من اٹھلیئیں لوگ سب، بانٹ نہ بیٹیں گوی  
(رجم اپنے دل کی تکلیف کو دل ہی میں چھپا رکھو، سب لوگ سن کر اٹھلائیں گے  
مگر بانٹے گا کوئی نہیں۔)

رچن دے نہ نہر چکے، جے کہوں مانن جانہ  
اُن سے پہلے دے سئے رچن لکھ نکست نامہ  
(رجم وہ انسان گویا جو دستِ سوال دراز کرتا ہے لیکن اس سے بھی پہلے وہ



مرگیا جس کے منہ سے - نہیں - نکلتی ہے -

جو رحیم اُد چھو بڑھے ، تو تر ہی اتر ائی

پیادے سے فریزی بھو - پیرھو پیرھو جای

(اے رحیم اگر کم ظرف رہے عالمی پر پہنچتا ہے تو فوراً اتر آئے گا ہے - جیسے پیادہ فرزیں

ہو کر پیرھو ہی پیرھو جاتا ہے -)

جہاں پڑے جل جہاں پڑے ، سچ مبین کو موہ

رحمن پھیری پیر کو ، تو نہ چھوڑت چھوہ

(جہاں پڑنے پر پانی پھیلیوں کی محبت ترک کر کے چلا جاتا ہے - لیکن رحیم پھیلیاں

پانی کی محبت نہیں چھوڑتیں)

رحمن لاکھ بھلی کر دے ، اگنی آگنی نہ جہاں

راگ سنت پائی پیت ہوں ، سانپ سچ دھڑکھائی

(اے رحیم لاکھ بھلائی کر دے بدی سے باز نہیں آتا - گناہ سنتا اور دودھ پیتا ہے

پھر بھی سانپ کاٹ کھاتا ہے -)

سنت کیش سیدیش تر ، تو ت دھن اک بان

دھو شریک سچ تر ، نرم د بھو کی بان

(خوش حالی دکھان کے زمانے میں بال اور بھلے آدمی جھکتے ہیں دونوں کی کیفیت

یک ساں ہوتی ہے - جیسے قوت و سطوت کے زمانے میں کپڑے اور کینے اگرتے

ہیں اور ان کے زوال پر نرم پڑ جاتے ہیں -)

سنگت دوش گے سبب ، کہیت سانچے پین

کھل بنک بھر دنگ بھے ، کھل بنک گت تین

(سچ تو یہ ہے کہ صحبت سے عیب لگ ہی جاتا ہے - میرھی بانکی بھودوں کی

صحبت سے آنکھوں میں میرھی تر چھی ادائیں پیدا ہو گئیں)

تھے تھے دند ر سبے ، روپ کر دپ نہ کوئی

من کی رچ جیتی جیتے ، تیت تیری رچ ہوتی

(دقت وقت پر ہر چیز خوبصورت ہوتی ہے - خوبصورتی برصورتی بے معنی

چیزیں ہیں - دل میں پر جتنا امل ہوتا ہے وہ اتنا ہی خوبصورت نظر آتا ہے)

کوٹ بین کواد کر دے ، پڑے نہ پڑ کر تیرہ پنج

نل بن مل از پھر پڑے ، انت رہنج کو رہنج

(کوئی لاکھ جتن کیسے فطرت نہیں بدل سکتی - پانی تل کے بل پر اد بھاڑ پھٹا ہے

(بہاری)



لیکن پھر بھی سچے ہی آتا ہے)

ہست نہ ہست گلیت ہوئے، جو دھیرے دھیرے جوڑ  
کھاپے کھرچے جو جوڑے، تو جوڑے سچے گدے

(دوست! یہ معذرت نہیں کہ اپنی بڑی حالت بنا کر دہ پیہ جوڑا۔ کھانے اڑانے

کے بعد پچ جائے تو کرڈوں جمع کر لیجئے۔)

ایک عرصے سے صدائیں آرہی ہیں کہ اردو کی شاعری کا رخ پلٹ دینا چاہئے۔ حتیٰ الوسع ہمیں ہندی کے عرصہ کو اپنے عرصہ میں  
لا کر ایک قلمی آم کی طرح ایک قلمی عرصہ کی تخلیق کرنی چاہئے۔ ہمیں اس کی زبان کی شیرینی سے لذت یاب ہونے کی کوشش کرنی چاہئے  
ہمیں اس کے عاشق کو تذکیر سے تائید میں بدل دینا چاہئے۔  
ہمیں مرجع محبت کو بدل کر مرد سے عورت یا مرد کو قرار دینا چاہئے۔ اگر میں غلط نہیں سمجھتا تو اس تحریک کے بانی جناب نیاز فتح پوری ہیں  
اور عظمت اللہ خاں مرحوم نے اس بیل کو پردان چڑھانے کی کوشش کی ہے بعد میں اور لوگ بھی ادھر متوجہ ہوئے ہیں۔

میں اس تحریک کی ضرورت کو سمجھنے سے ہمیشہ قاصر رہا ہوں۔ ہندی عرصہ میں کونسی خوبی ہے جو ہمارے عرصہ میں نہیں اور جسے  
ہم اپنے عرصہ میں داخل کر کے اُسے ارتقا کی ڈگر پر ڈالنے کے مدعی ہو سکتے ہیں۔ مجھے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اگر عرصہ ہندی کو اپنانے کی کوشش  
کی گئی تو اردو کے تلفظ پر ایک مصیبت نازل ہو جائے گی کیونکہ اس میں ایک حرف متحرک کو بھی ایک اصول کا درجہ حاصل ہے اور اردو  
کا تلفظ اکثر اس کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ مثلاً:-

پھرت رچ اٹکت کمن بن، ریک نرسن نکھیان  
اٹ اٹ رت رتہ تن، کت سکناؤت لال

اس دو ہے میں دو گڑ اور ۲۴ لگھو ماترائیں ہیں اور اسے شوان کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ اردو ہے کا تعلق شرنکار میں ہے  
ہے تو نایکا بھید کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اُس کی شرطیں بھی پوری کرنی پڑیں گی۔ اب یہ دو غلام عرصہ کس قسم کا ہو گا اس کا تصور کچھ خوش کن  
نہیں۔

زبان کی شیرینی اور لوح بھی صرف برج بھاشا میں ہے۔ آج کل ہندی کے شاعروں کے مولوداں نکر کا آلہ اظہار کھڑی بول  
ہے اور اُس میں اور اردو میں صرف یہ فرق ہے کہ جہاں ہم عربی و فارسی کے لفظ لکھتے ہیں وہاں سنسکرت کے لفظ ہوتے ہیں۔ نمونہ ملاحظہ ہو:-  
اپنا آپ تھائیگت ہودے، بنے نہ آپ لیٹرا  
ہردم آنت کرتا جادے، شانت سکھ بھوتا جادے

دویشا۔ دینی۔ دُکھ ہر تا جادے

ہندی میں لوح اور سادگی ہے۔ یہ بھی ایک وجہ جذب توجہ ہے۔ غور کرنے سے معلوم ہو گا کہ چون کہ عورت اپنے جذبات  
ظاہر کرتی ہے اس کے زبان میں یہ وصف آگیا۔ عورت کی زبان میں ہمیشہ یہ بات پائی جاتی ہے۔ ہماری اُس بدنام صفت سخن کا مطالعہ کیجئے  
جسے رکنتی کہتے ہیں۔ دیکھئے جان صاحب جو افسر الشعر لے رکنتی ہیں۔ یہ زبان لکھتے ہیں:-

عشق جس دن سے کیا کیا کہوں کیا کیا بھولا  
غیر کی یاد میں سارا بوا کتبہ بھولا  
ہر گھب یہ فوج تیرے کوئی کسی کے اوپر  
یاد دنا رہا گھر مار کا دھندھا بھولا



یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ہندی میں سوز و گداز بہت ہے کیونکہ ہندوستان کی عورت شوہر پرست (سوکریا) ہے اور وہ اپنے حقیقی جذبات بیان کرتی ہے۔ ہند کی عورت بہ قول شعرائے ہند شوہر پرست ہی نہیں بلکہ خرافہ (پرکریا) بھی ہے جو شوہر کی محبت میں غیر کو شریک کر کے اس سے چھپ چھپ کے ملنے جاتی ہے اور اس کی ایک بہن حسن فردش (گنگا) بھی ہے جو کوٹھوں پر بیٹھ کر راہ چلتوں کا دل موہ لیتی ہے۔ بہر صورت اگر سادگی اور سوز و گداز کا دار و مدار عورت کے اپنے جذبات کے اظہار پر ہے تو اردو کو اس میدان میں بیٹا نہ رہنا چاہئے۔ یہاں میں ایک نظم پیش کرتا ہوں اور میرے نزدیک اس میں جذبات کی ایک سچی تصویر سادہ زبان میں کھینچی گئی ہے۔ ایک بیوہ جس کا ہاتھ تقاضا بشریت نے دامن عفت سے چھوڑ دیا۔ اس کے رشتہ دار اس کی لغزش کی سزا سے موت کے گھاٹ اتار کر دینے پر تلے ہوئے ہیں وہ تنہائی میں بیٹھی کہہ رہی ہے۔

ہر طرف سے مجھ پر کیوں طعنوں کی یہ بوچھاڑ ہے؟  
کیا کیا میں نے۔ بتائے تو کوئی مجھ کو ذرا؟  
مار ڈالیں۔ میں تو خود جینے سے اب بیزار ہوں  
جاتے ہیں سب کہ مجھ پر پھٹ پڑا ہے آسمان  
مانتی ہوں کھا گیا لغزش مرا پائے ثبات  
دم ادھر بیوی کا نکلا فکر ادھر فوراً سوار  
اور جو ایسا نہیں کرتے۔ یہ ان کا حال ہے  
میں بھی ویسی ہی بشر ہوں مرد ہیں جیسے بشر  
نفس پر قابو کا پہلے آپ تو دے دیں ثبوت  
مارنے کو میرے سارا گھر یہ کیوں تیار ہے؟  
آخرش کس بات کی دی جاتی ہے مجھ کو سزا؟  
کام ہی کہ جب نہیں۔ دنیا میں۔ تو بیکار ہوں  
گلشن ہستی کا میرے۔ اٹھ گیا ہے باغبان  
پر یہی میدان ہے وہ مردوں نے کھائی جس میں مٹا  
ہو کوئی تدبیر ایسی ہاتھ آئے اک نگار  
مال ان کا بیسواؤں ٹنڈیوں کا مال ہے  
وہ بتائیں۔ نفس رانی میں جو رکھی ہو کسر  
پھر رکھیں اُمید مجھ سے ورنہ بہتر سے سکوت

اس کے علاوہ انیس و دہر کے مرثیے دیکھیے۔ جہاں ازواجِ مہلرات نے بین کیا ہے۔ زبان نہایت سادہ و مملو از جذبات ہے۔ اردو کے مرجع محبت کا سوال بہت ہی ٹیڑھا ہے اور ایک طویل بحث کا طالب۔ اُرہدیش نے اس سے اپنے ایک مضمون "نظیر اکبر آبادی" میں مفصل بحث کی ہے جو رسالہ ہمایوں بابت ماہ اکتوبر ۱۹۵۷ء میں شائع ہوئے۔ مضمون کا اقتباس بدرِ ناظرین ہے:-  
عام طور سے کہا جاتا ہے کہ اردو کی غزل، فارسی کی غزل کا چربا ہے۔ یہ ایک معنی میں صحیح نہیں۔ پروفیسر کے۔ گیلڈنر (PROF. K. GELDNER) نے لسانیات ایران سے بحث کرتے ہوئے ایک جگہ کہا ہے۔

"خاندان ہخامنشی (ACHAEMENIANS) کے زمان کے بعد پانچ صدیاں (۳۳۰ ق. م سے ۱۲۷ء) ابتدائے  
اُل ساسان تک) ایسی گزریں جن کی کوئی تحریر ہم تک نہیں پہنچی۔"

اس سے پہلے کی ادبی کائنات پارسیوں کی مقدس کتاب گاتھا ہے۔ ریگوید کی طرح یہ بھی منظوم مناجات کا مجموعہ ہے۔ اگر فارسی قدیم کا ادب دستِ یاب ہوتا تو شاید وہ یہی ثابت کرتا کہ مخاطب عورت کی جانب سے مرد کی جانب ہے۔ کیونکہ ہندوستانی اور ایرانی ایک ہی بابا آدم کی اولاد مانے جاتے ہیں اور سنسکرت اور ہندی میں مخاطب عورت کی طرف سے مرد کی طرف ہے۔ مختصر یہ کہ غزل اردو حقیقی غزل فارسی کا چربا نہیں۔

"میرے نزدیک غزل اردو کا چشمہ فیض فارسی ہی نہیں بلکہ اس کی وساطت سے عربی بھی ہے۔ جدید غزل فارسی کا



آغاز نویں صدی کی ابتدا میں ہوا۔ اس نے عربی سے استفادہ کیا۔ اس صورت میں مخاطب غزل صورت ہوئی  
چاہے جیسا کہ عربی میں ہے۔ لیکن اس وقت دو صورتیں درپیش تھیں۔ جنہوں نے اسے مبہم بنا دیا۔ ایک تو۔ یار  
کا پاس ادب۔ دوسری فارسی منازل اور قلعے کرتے کرتے تذکیر و تائیت کا قصہ پاک کر چکی تھی۔ اس لئے  
مرد و آیام کے ساتھ ساتھ نظر اصل سے ہٹ گئی۔ سونے پر ہوا گا۔ ایرانی اپنی اصطلاحی لہجے کے ذریعے میں تغیر  
آجیت میں گر کر خلافت فطرت طریقوں سے بھی خواہش ہائے سباعی کی نشانی کا جو یا ہوا۔

اردو کی شاعری نے جب فارسی کے نقش قدم پر چلنا شروع کیا تو ابتداً معشوق کے لئے جو لفظ استعمال کئے مشابہتی - پیارا - پیتم - ساجن - سجن - مسری جن - لالین - من موہن وغیرہ ان سے خیال ہوتا ہے کہ خطاب محبت کی جانب سے تھا کیوں کہ یہ لفظ بھاشا کے اور مذکر ہیں اور بھاشا میں عورت ان لفظوں سے اپنے محبوب کو مخاطب کرتی ہے۔ اس خیال کی تائید افضل جمنہانوی (وفات ۱۳۱۳ھ) کے ان اشعار سے بھی ہوتی ہے۔

سکھری رنجیت رت آئی سہاں  
اجھوں اُمید میری برہ آئی

ۛ عالم کھولیاں کھلوا ریاں صب  
کرمی میریں پیاسنگ ناریاں صبا

ملک کی دین داریں مجھ ناگن دُست ہے  
پھر دین داری تمام جگ ہنست ہے

لیکن بہت جلد ان لفظوں کی جگہ فارسی کے لفظوں نے لے لی اور اس کے ساتھ ہی مرجع خطاب بھی بدل گیا۔

حقیقتہً اہم اس وقت باعث پریشانی ہے لیکن اردو کی شاعری گواہ میں جتنا رہنا چاہیے اگر عریانی سے دامن بچانا ہے۔  
جو ہندی کی طرف مائل ہیں انہیں اس پر غور کرنا چاہیے کہ آیا اردو میں ہندی کی شاعری کے اوصاف یعنی سادگی زبان اور تعمق  
جذبات، جن کا منبع عورت کا دل یا مرد کا سینہ ہو، اگر نہیں ہیں تو پیدا کئے جاسکتے ہیں یا نہیں، میں تو سمجھتا ہوں کہ ہماری زبان ہر قسم  
کے خیالات ادا کر سکتی ہے۔ بہ فرض ممال نہیں کر سکتی تو انگلستان سے اس بارے میں سبق لینا چاہیے۔ چارٹرڈ کلچر ملٹن۔ ایڈمنڈ اسپنسر  
براؤن۔ کون ہے جسے اظہار کے لئے لفظ نہ ملا ہو اور اس نے بے تکلف لاطینی اور فرانسیسی سے لفظ لے کر اس پر ہر طرح کا تصرف نہ کیا  
ہو۔ مثلاً براؤن کو جو ادیب اور ڈاکٹر بھی تھا جب اظہار خیال کے لئے لفظ نہ ملے تو اس نے بہت سے لفظ گھڑ ڈالے۔ ان میں سے  
(ELECTRICITY اور TITERARY - MEDICAL) بالخصوص قابل ذکر ہیں۔

مختصر یہ کہ یہ سب اپنی ہمت سے منہ بٹے چڑھے گی۔ زبان پر قدرت۔ قوت وضع الفاظ اور تخیل اس ناؤ کو کنارے لگائیں گے  
ہندی سے چند بھر میں لے لینے سے ہم منزل مقصود تک نہیں پہنچ سکتے اور یوں تو :-

مجھے تو ہے مرغوب مجنوں کو ایسے  
خیال اپنا اپنا نظر اپنی اپنی

میں نے بہت سی باتیں کہہ دیں جو بعض اصحاب کے اُمید دل کو ٹکڑ کر دیں گی۔ ایسے بزرگوں کی خاطر نفسِ مشنوں سے اعراض کرتا ہوں ایک ہندی کاشتکار ایک تصویر کھینچتا ہے۔

[illegible]



آہ میں چپکے سے تجھے ایک عجیب و غریب تراش دکھاؤں۔ دریائے جمنائے کنائے کدوؤں کے  
کنج میں مور اس کدم سے اس کدم پر کودتے اور جھنکارے پھرتے ہیں۔ اودان کے نیچے سونے کی بیل  
(بیٹھا) ہر ایک ناگن جس کی میٹھی کالی دم (چوٹی) کی چھب ٹونیا کے کونے کونے میں بھیلی ہوئی ہے  
اپنے بچھن (سارے سر کے بال بہ حیثیت مجموعی) سے کنول کی سی زمین (پیشانی) وہ پہاڑ جس میں کنوئیں  
ہیں (ناگ) سنگھ (کلان) ملک کشمیر (آنکھیں) اشورخ کنول (ہونٹ) اور چاند (کل چہرہ) کو پکڑے  
کھڑی ہے۔

دوہے کی حقیقت اور تکنیک سے ناظرین واقف ہو چکے ہیں اور اگرچہ جو دوہے بہ طور مثال پیش کئے جا چکے ہیں انہوں نے ہندی  
کی اس صنف شاعری سے لطف اندوز ہونے کا اچھا خاصا سامان ہٹا کر دیا ہے تاہم اس خیال سے کہ ممکن ہے کہ ان مختصر حوالوں سے بعض  
اعصاب کا ذوق و شوق تشفی یاب نہ ہوا ہو چند دہیوں کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ مگر وقت یہ ہے کہ ان دوہوں کا تعلق "شیر نگار رس" سے ہے اور  
اس صنف کلام سے بخوبی ملاحظہ ہونے کے لئے ایک اور علم سے واقفیت ضروری ہے جسے سنسکرت اور ہندی میں "ناٹکا بھید" کہتے ہیں  
اور اودان اصحاب اس سے بالعموم ناواقف ہیں۔ اس لئے اب جو دوہے ہدیہ ناظرین ہیں ان کے معنی کے ساتھ ساتھ جہاں جہاں ضروری  
سمجھا گیا تشریح کر دی گئی ہے تاکہ ناظرین بخوبی لطف اندوز ہو سکیں۔

ہیر ہند درے گلن تین ، پری پری ہی ٹوٹ

دھری دھائی پنا بیج ہی ، کڑی کھری رس ٹوٹ

اس میں "مگدھاناٹکا" یعنی اس نوخیز کا انداز بیان کیا گیا ہے جس کے جسم میں آثارِ شباب نمایاں ہونے لگے ہیں۔ سکھی سے  
تکلی ایک واقعہ بیان کرتی ہے۔

جھولا جھول رہی تھی ، پینگیں آسمان سے باتیں کر رہی تھیں۔ اتنے میں محبوب ادھر آنکلا۔ شرم کے مارے جھولے سے کود کر بھاگ  
جانا چاہا۔ کودی ہے تو معلوم ہوتا تھا کہ آسمان سے پری اتر رہی ہے۔ محبوب نے جھپٹ کر زمین پر گرنے سے پہلے گود میں لے لیا اور  
خوب مزے لوٹے۔

بھاؤگ ابھرد پو بھیت ، گچھک پڑیو بھر آلی

سپ پ ہرا کے بش ہیو ، ریش دن ہیرت جالی

یہ بھی "مگدھاناٹکا" ہے۔ اسے احساسِ آمدِ شباب ہے۔

چھاتیاں کچھ کچھ ابھرنے اور ان کا بار محسوس ہونے لگا ہے۔ سپ کا بار دیکھنے کے بہانے رات دن سینہ دیکھتی رہتی ہے۔

اپنے آنک کے جان کے ، یو دن ، زیت پڑ دین

سٹن من تین تین کو ، بڑو اجا پھٹا کین

"مگدھاناٹکا" مگر پھر پور شباب والی۔

عقل مند شہنشاہ حسن نے اپنا خاص آدمی تصور کر کے ہستان، دل، آنکھ، اور کونوں میں بہت اضافہ کر دیا، یعنی بوجہ جوشِ شباب  
ہستان بند ہو گئے۔ دل اور آنکھوں میں شوخی پیدا ہو گئی اور کولے فرہ اور چوڑے چکلے ہو گئے۔

تئی گلن گل کی سبک ، یخن بھی آشکائی



دہنوں اور آنکھیں پھرے ، پھر کی لوں دن جانی

یہ "پڑ گیا" (حرفہ) یعنی شادی شدہ ہے مگر غیروں پر مرقی ہے۔ اس کی کش مکش تابیں دیدہ ہے۔

نئی نئی محبت ہے اور خاندان کی عزت کے خیال سے جھجک بھی۔ بے تکلف محبوب کے پاس نہیں جاسکتی۔ دونوں طرقت کھینچی جا رہی ہے۔ اس کش مکش میں دن یوں گزرتا ہے جیسے پھر کی۔

چھٹک اٹھارت چھن چھوت ، راکھت چھٹک چھپائی

سب دن پیا کھنڈت ادھر ، در پنا دیکھت جانی

کبھی کھوتی۔ کبھی چھوتی اور کبھی چھپاتی ہے۔ محبوب نے جو ہونٹ چاڑھے ہیں انہیں آئینے میں دیکھتے ہوئے سدا دن نکل جاتا ہے یہ حرکتیں اس لئے ہیں کہ شب گزشتہ کے پر لطف مناظر یاد آ رہے ہیں۔ نقش دندان چھپائے جاتے ہیں کہ راز فاش نہ ہو۔ کھولے جاتے ہیں کہ یاد تازہ ہو۔ چھوٹے جاتے ہیں کہ درد ہوتا ہے۔

رہیو مودہ رہیو رہیو ، یوں کہہ گئے مرد

اٹ دے آہ آہ ہنڈرات جتنی مودہ اور

"اب ہماری تمھاری محبت اور عطا جلنا ختم" یہ کہہ کر بھڑوں میں بل ڈال لئے۔ سکھی کو یہ انا ہنادے کر میری طرقت دیکھا "گفتہ آید در حدیث دیگران" والا معاملہ ہے۔

مودت پیچھے شام گھن ، ہل ہل ہرت پیوگ

تب ہیں برکت ہوں گئی ، پندد پندن یوگ

خواب میں محبوب کے ساتھ ہل ہل کر درد بھر دور کر رہی تھی۔ اتنے میں کم بخت نیند کہیں غائب ہو گئی، آنکھ کھل گئی اور خواب میں جو لطیف دھمال اٹھایا جا رہا تھا۔ نثار دہو گیا۔ اب نیند پر گالیاں پڑ رہی ہیں۔

مودہ سوں خچ مودہ ڈرگ ، چھلے لاگ دہ گیل

چھٹک چھوٹے چھٹ کر ڈری ، چھلے چھیلے چھیل

آنکھیں مجھ سے بھی ترک محبت کر کے اُس کے پیچھے پیچھے لگ لیں۔ محبوب نے ادا انداز کی گرد کی ڈلی سے چھو کر مجھے چھل لیا۔

(جنسیات)

## شہوانیات

مولانا نیاز فتحپوری کی ساہا سال کی تحقیق و جستجو کا نتیجہ

اس میں فحاشی کی تمام فطری اور غیر فطری قسموں کے حالات کی تاریخی و نفسیاتی اہمیت پر نہایت شرح و بسط کے ساتھ محققانہ تبصرہ کیا گیا ہے کہ فحاشی دنیا میں کب اور کس کس طرح رائج ہوئی نیز یہ کہ مذاہب عالم نے اس کے رواج میں کتنی مدد کی جنسی میلانات اور شہوانی خواہشوں پر آنا جامع تاریخی، علمی و نفسیاتی تجزیہ آپ کو کہیں اور نظر نہ آئے گا۔ اردو میں یہ سب سے پہلی کتاب ہے جو اس موضوع پر لکھی گئی ہے

نگار پاکستان ۳۲ گارڈن مارکیٹ کراچی قیمت ۴ روپے ۵۰ پیسے



# سیرودی

## اردو میں سیرودی

(فضل جاوید)

سیرودی دراصل طنز و مزاح کی ایک قسم ہے۔ اردو ادب میں یہ صنف بڑا راست انگریزی ادب سے آئی ہے، یوں تو انشاد اور مصحفی کی معامات و شکوک ہی سے اس صنف کے آثار ہمارے ادب میں منتشر حالت میں نظر آتے ہیں لیکن صحیح معنوں میں سیرودی دورِ حاضر کی پیداوار ہے۔ سیرودی یونانی زبان کے لفظ "سیرودیا" سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں "جو ابی نغمہ"۔ سیرودی دراصل مضحکہ خیز تصرف کا نام ہے جس میں اصل تخلیق کے الفاظ و خیالات اس حد تک بدل دیئے جائیں کہ ان میں مزاحیہ تاثرات پیدا ہو جائیں کسی شاعر یا ادیب کی کسی مشہور و مقبول نظم یا نثر کو مزاحیہ انداز میں کچھ اس طرح پیش کرنا کہ اصل کے خیالات کسی حد تک بدل جائیں لیکن محض کسی موضوع کو سامنے رکھ کر مزاحیہ نظم یا کہانی لکھنے سے اسے سیرودی کے زمرے میں شامل نہیں کیا جاسکتا۔ سیرودی کے لئے کسی تخلیقی سرمایہ کی ضرورت ہوتی ہے، جس کو تہِ نظر رکھتے ہوئے سیرودی نگار اصل صنف یا شاعر کے اسلوب بیان، اس کے تصور، اس کے اندازِ فکر کو مزاحیہ شکل میں اس طرح پیش کرتا ہے کہ اصل تخلیق کے سنجیدہ خیالات یکسر بدل جاتے ہیں۔ اور ان کی جگہ مزاح لے لیتا ہے۔ اگر سیرودی میں تنقیدی عنصر بھی شامل ہو جائے تو اس کی افادیت اور بڑھ جاتی ہے۔ سیرودی محض ہنسنے ہنسانے کی چیز نہیں۔ ڈاکٹر اعجاز حسین لکھتے ہیں: "سیرودی نگار کو مفید طبع ہونے کے علاوہ لطافت پسند اور سنجیدہ مزاج بھی ہونا چاہیے۔ یہ نہ محسوس ہونا چاہیے کہ وہ یہ سیرودی محض ہنسانے کے لئے لکھ رہا ہے۔ اس کا کلام دوسروں میں گدگدی پیدا کر دے مگر یہ نہ محسوس ہو کہ وہ گدگدانے کے لئے انگلیاں بڑھا رہا ہے۔" سیرودی میں ہجو یا نزل حکم امتناعی کا درجہ رکھتی ہے، سیرودی اور ہجو کی حدیں ایک دوسرے کے بہت قریب سے گزرتی ہیں۔ اس نے سیرودی نگار کو نہایت ہی چابکدستی سے سیرودی کے فن کو استعمال کرنے کے لئے ہجو کی سرحد سے اپنے آپ کو بچانا ضروری ہوتا ہے۔

یونانی اور انگریزی ادب میں سیرودی کی ترقی یافتہ شکل دیکھ کر جب ہم اسے اردو میں تلاش کرتے ہیں تو تعجب ہوتا ہے کہ دورِ حاضر سے پہلے ہمارے ادب میں ترقی یافتہ سیرودی کی کوئی مثال موجود نہیں تھی جس طرح کوئی پودا خلا میں نہیں بڑھتا۔ بلکہ اس کے لئے اچھی زمین دھوپ اور سایہ پھیلنے پھولنے کے لئے مناسب آب و ہوا اور دیکھ دیکھ کی ضرورت ہے اسی طرح کوئی ادبی صنف بھی ایک مظهر پذیر نہیں ہوتی۔ بلکہ اسے اپنے ماضی کے ذرا دیرِ راہ لینا پڑتا ہے۔ تب کہیں جا کر وہ مستقبل کے سفر پر روانہ ہوتی ہے۔ چنانچہ سیرودی نے بھی اپنے ادبی سفر کا آغاز اسی طرح کیا۔ یہ بات دوسری ہے کہ اس کا کوئی مقام نہ تھا۔ تکنیک کے لئے کوئی اصول موجود نہ تھا۔ لیکن خود روشنی میں اس نے بھی پہلی بار اس دھرتی پر آنکھیں کھولیں۔ ہجو کو جگاڑ کر تہِ مقابل سے اسی کے انداز میں بات کرنا۔ اس کی چال کی نقل اتارنا یہ سب تحریری سیرودیاں نہ کسی علمی زندگی میں موجود تھیں۔ پھر انھوں نے ادب میں بھی اپنی زندگی کا ثبوت دینا شروع کیا۔ اگر ہم اردو میں سیرودی کے بتدریج ارتقاء کا جائزہ لیں تو انشاد اور



معنی کی معامد چٹکیں اور ایک دوسرے کے کلام کوئے کران کے تعلق و عجب و نکال نکال کر اور کبھی ایک دوسرے کی زمینوں میں شعر کہ کر ایک دوسرے کا مذاق اڑانا پیروڈی کی طرف اہم قدم نہیں تھا تو کیا تھا۔ اگر ہم بہ نظر غائر انشاء اور معنی کی ان چوٹوں کا تجزیہ کریں تو ہمیں ان کے یہاں پیروڈی کے عناصر منتشر حالت میں نظر آئیں گے۔ ایک کی غزل کو سامنے ..... رکھ کر دوسرے نے غزل کی ادنیٰ پہلی غزل کے مزاج اور خیالات کا مذاق اڑایا۔ اور پھر وہ دونوں میں خوب لے دے ہوئی۔

”ادب چنچ“ کا دوسرا دوسرا پیروڈی کے لئے بہت سا ذکاوت اور جس طرح اس دور میں طنز و طراقت کے نئے نئے خوبصورت پھول کھلے ایسی طرح پیروڈی کو بھی شاعروں نے کھلے رنگ یا سادہ و شاعری میں پیروڈی کے نمونے تلاش کرتے ہوئے پندت تریوں ناقہ ہجر اور اکبر الہ آبادی کو ہم کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اس سے قبل جو پیروڈی کے نمونے ہیں ملتے ہیں انہیں پوری طرح سے ہم پیروڈی کے زمرے میں شامل نہیں کر سکتے۔ کیوں کہ ان میں کسی پرطن و تشبیح ہوتی تھی اور کسی کی پگڑی اچھالنے میں سادہ و شاعری پر صرف ہوتا تھا جو ڈاکٹر ذریعہ فنا کے خیال میں ”زیادہ تر جواب اور جوابیہ جواب کی نوعیت کے ہیں“ مثلاً دلی کا ایک شعر ہے

اچھل کر جا پڑے جوں سرخ برق اگر سرخ لکھوں ناصر علی کون  
اس کے جواب میں ناصر علی نے یہ شعر لکھا ہے

باسی از سخن گراؤ چلے وہ دلی ہرگز نہ پہنچے گا علی کون

جو جذبہ ناصر علی کے شعر میں پوشیدہ ہے، وہ یقیناً پیروڈی کی حدود میں داخل نہیں۔ اس لئے ہم اس جواب کو پیروڈی نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح معنی کے اس شعر کو بھیجئے

تھا معنی بہ مانل گریہ کہ پس از مرگ تھی اس کی دھری چشم پر تابوت میں انگلی  
اب انشاء اپنے ہم عصر شاعر پر کس طرح حملہ آور ہوتے ہیں ملاحظہ فرمائیے۔

تھا معنی کا مانا جو چھپانے کو پس از مرگ رکھے ہوئے تھا آنکھ پر تابوت میں انگلی

صاف ظاہر ہوتا ہے کہ انشاء کے دل میں معنی کے خلاف جو زہر بھرا ہے وہ اس شعر کے ذریعہ انھوں نے اگل دیا۔ اس زہرناکی کو بھی ہم پیروڈی کا نمونہ نہیں کہہ سکتے۔ غالب کی شکل پسندی، بیدل کی تقلید تھی۔ اسی شکل پسندی پر عبدالقادر راپوری نے ایک شعر کہا ہے

پہلے تو روغن گل جینس کے اندھے سے نکال پھر دوا جتنی ہو گل جینس کے اندھے سے نکال

لیکن اسے بھی ہم پیروڈی نہیں کہیں گے کیوں کہ یہ شعر غالب کے کسی خاص شعر کو پیش نظر رکھ کر نہیں لکھا گیا تھا البتہ شعری حد تک پیروڈی کی طرف قدم بڑھانے کی ایک کوشش ضرور ہے۔ غالب کے زمانے میں غالب کے کلام کو موضوع گفتار بنایا گیا تھا لیکن اس پہلی پیروڈی کا اطلاق شکل ہی سے ہوتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں۔

کٹ گئی گرشب یلدا بطفیل غالب  
تجہ کو لے مرغ سحر وقت سحر دیکھیں گے  
ہم بھی آزاد کسی روز بقول غالب  
شاہ ہستی مطلق کی کمر دیکھیں گے

(حاتم علی آزاد)

بارہ احسان معافی بھی گوارا نہ ہوا

(رفعتی بدایونی)

شاہین ناز کی طبع میں اشعار رفتی

مزا کہنے کا جب ہے اک کچھ اور دوسرا بھی

اگر چاہا کہ ہم آپ ہی سمجھ تو کیا سمجھ



کلام میر جی اور زبان میرزا سمجھے

مگر ان کا کہنا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے  
(حکیم آغا جان عیش)

اس آخری قطعہ میں پیروڈی کا رنگ جھلکتا ہے۔ بہر کیف اسی طرح بات آگے بڑھتی اور پیروڈی "ادھ پنچ" میں پندرہ تالیف ناتھ جگر اور اکبر الہ آبادی کے ہاتھوں لگتی ہے اور میں سے اس کی نوک پلاک سنورتی ہے۔

بجسہ کا مقام اولین پیروڈی نگاروں کی صف میں پیش پیش ہے۔ انھوں نے اردو میں پیروڈی کو مغربی پیروڈی کی طرز پر لکھا۔ غالب کی ایک غزل کی طرزے کر لہنی ایک غزل میں اس کی پیروڈی اس طرح کرتے ہیں کہ ان کے اپنے زمانے کی اقتصادی بد حالی کا نقشہ پوری طرح کھینچ جاتا ہے۔ ایک نمونہ ملاحظہ کیجئے۔ اس پیروڈی کے چند منتخب اشعار پیش ہیں :-

ایک تہینے سے چپکے بیٹھے ہیں	داہ کیا واقعہ نگاری ہے
کوئی بیٹھے د آ کے دفتر میں	نادری حکم اب یہ جاری ہے
کیا کہیں اب بچارے اپرٹس	رات دن شغل آہ دزاری ہے
ہائے تحفیف اور ٹیکس کے بیچ	رو چکے سب ہماری باری ہے

اب ایک چمنکا دینے والی حقیقت سے آنکھیں دوچار ہوتی ہیں۔ جب ہم رتن ناتھ سرشار کو بھی ایک پیروڈی نگار کے روپ میں دیکھتے ہیں۔ ان کی شہرہ آفاق تخلیق "فسانہ آزاد" میں ساتی نامہ اور مثنوی کی جو پیروڈی ہے وہ انھیں اولین پیروڈی نگاروں کی صف میں لاکھڑا کرتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا اردو ادب میں طنز و مزاح میں "نمط سراز میں" انھوں (سرشار) نے فسانہ آزاد میں ساتی نامہ اور مثنوی کی جو پیروڈی کی ہے۔ وہ صرف اردو شاعری کی اولین تحریفوں میں سے ایک ہے بلکہ اپنی نفاست اور توازن کی وجہ سے انھیں تحریف نگاروں کے زمرے میں شامل کر دینے کے لئے بھی کافی ہے "چند نمونے پیش خدمت ہیں :-

پلا سا قیا مالوے کا افیم	کہ کر آؤں گلگشت باغ نعیم
نہ مطرب نہ ساغر نہ مینا نہ چنگ	نہ چاند نہ زانیوں نہ گانا نہ بنگ
کرم کر فقیہوں پر مائی ڈیر	میں قربان جاؤں ذرا کم ہیز

اس طرح ایک اور پیروڈی کے چند اشعار ملاحظہ ہوں :-

پلا سا قیا ایون پینک فزا	بہت غم سے جی میرا گھبرا گیا
مراحل مصیبت کے طے ہو گئے	انہی بھی پینک میں سب سو گئے
بس آگے نہیں تاب کچھ ہو رتم	کہ پینک میں اب جھومتا ہے قلم
بنام خدا کے بعیر و یسع	میں گفتہ بودا است خواہ بدیع

ان مثالوں کے بعد جب ہم اکبر الہ آبادی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو ہمیں اس عظیم شاعر کے یہاں پیروڈی کے کامیاب نمونے ملتے ہیں اکبر کا شروع کا کلام نہایت سنجیدہ اور متانت سے معمور ہے لیکن "ادھ پنچ" میں جب سے لکنا شروع کیا۔ ظرافت ان کا ایک مستقل رنگ بن گئی اور یہیں ان کی پیروڈیاں صفحہ قرطاس پر بکھیریں لفظی پیروڈی کا ایک نمونہ ملاحظہ فرمائیے۔

آغند لب بل کے کریں آہ و زاریاں

تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے قوم

یہاں ایک شعر میں "دل" کی جگہ "قوم" لاکر شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ اسی طرح حافظ کی مشہور غزل کی تفسیر میں بھی پیروڈی کے رنگ کے



اشعار موجود ہیں۔

الایا ایہا البحر مل نظر کن سونے ساحل ہا  
الایا ایہا الطفلک بجد راہمت بہ نادہا  
بکن ترہیں پائے خود بہ بوٹ دامن پتھون  
کہ جنگ آساں نمود اقل دے افتاد مشکلہا  
کہ قرآن کہل بود اول دے افتاد مشکلہا  
کہ سر سید خبر داد نہ راہ رسم نہ راہا

پیر وڈی کا رنگ اس قطعہ میں بھی صاف طور پر جھلکتا ہے۔

لوگ تھپتے ہیں جو پیش آتی ہے یہ حالت کبھی  
لیکن اخلاقی نظر میں اس سے تو بہتر ہے وہ  
من تہا حاجی بگویم تو مرا حاجی بہ گو  
من تہا پاجی بگویم تو مرا پاجی بہ گو

اردو کی سب سے پہلی پیر وڈی کونسی ہے اس کے لئے لکھی ہے۔ یہ ایک ایسا سوال ہے جس کا جواب انتہائی مشکل ہے۔  
غلام احمد فرقت کا کہ وہی، ڈاکٹر عبادت بریلوی اور ڈاکٹر ذریعہ غاجیوں نے اس موضوع پر اظہار خیال کیا ہے۔ ایک دوسرے سے  
متضاد رائے پیش کرتے ہیں۔

فرقت کا کہ وہی کے خیال میں اردو ادب میں پیر وڈیز کا سلسلہ ”سر پنچ“ ہی نے شروع کیا، ماقم الحروف کی پیر وڈیز  
سب سے پہلے ”سر پنچ“ ہی میں شائع ہوئیں۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں: ”اردو میں پیر وڈی کی ابتداء کنہیا لال پور کے ہاتھوں ہوئی جب انہوں نے ”غالب ترقی پسند  
شعر“ کی ایک مجلس میں ”لکھی“

ڈاکٹر ذریعہ آغا کا خیال ہے ”اردو شاعری میں اس صنف کو مرج دینے والے اکبر الہ آبادی اور دین ناتھ مرثا تھے۔۔۔  
چنانچہ یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ اردو شاعری میں تحریف کو مرج دینے والے اکبر الہ آبادی اور دین ناتھ مرثا ہی تھے۔  
مندرجہ بالا آراء کا تجزیہ کریں تو ہمیں فرقت کے خیال سے اتفاق کرنے میں پس و پیش ہوتا ہے۔ ”اردو پنچ“ یقیناً ”سر پنچ“  
سے پہلے جاری ہو چکا تھا اور ہمیں ”اردو پنچ“ میں پیر وڈی کے نمونے مل جاتے ہیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کا خیال بھی اس امر سے غلط  
نہایت ہو چکا ہے کہ کنہیا لال پور سے پہلے ہجراد اکبر کی پروڈیاں مل جاتی ہیں۔ اس کے بعد جب ہم ڈاکٹر ذریعہ آغا کی رائے کو دیکھتے ہیں۔  
تو اس میں بھی ایک طرح کی تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ کوئی قطعی فیصلہ کرنے سے قاصر ہیں کہ اکبر پہلا پیر وڈی نگار ہے، یا مرثا۔  
بہر کیف پیر وڈی کا جائزہ دیتے ہوئے ہم ”اردو پنچ“ کے شعراء کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اولین پیر وڈی نگاروں میں ہجر کا نام پیش پیش ہے اس  
طرح ہجر، اکبر اور مرثا نے پیر وڈی کے فن کو سب سے پہلے استعمال کرنے کی کوشش کی۔ اب اگر تینوں کا تفصیلی مطالعہ کیا جائے  
تو نیند ترہون ناتھ ہجر کو ہی پہلا پیر وڈی نگار تسلیم کیا جاسکتا ہے جنہوں نے پیر وڈی کی مغربی طرز کو اردو میں اپنا کر اس صنف کی  
بنیاد ڈالی۔ ان کے بعد اکبر کا نام آتا ہے جو اپنے طریقہ نگار میں اس صنف کے استعمال کا سلیقہ جانتے تھے۔ اس کے بعد مرثا۔

۱۔ طنز و طراقت از غلام احمد فرقت ص ۱۳۳      ۲۔ تنقیدی نادیے      ۳۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی ص ۲۷۷

۴۔ اردو ادب میں طنز و مزاح      ۵۔ ڈاکٹر ذریعہ آغا ص ۱۳۶-۱۳۷ (حاشیہ)



نے بھی اس کا اثر کیا، چونکہ اودھ پنچ اودھ پنچ اخبار ایک دوسرے کے خلاف ہمیشہ نمبر آزاد رہتے اور ایک دوسرے کی غایوں اور خبروں کا بغور جائزہ دیتے۔ اس لئے مرثیہ کا اودھ پنچ سے متاثر ہو کر فسادِ آزاد میں ساتی نامہ اور شبنوی کی پیروڈی کرنا قرینِ قیاس نظر آتا ہے، پیروڈی کے ابتدائی دور میں اودھ پنچ میں جو پیروڈیاں چھپتی تھیں۔ اس میں زیادہ تر تفریحی مقصد پر مشیدہ رہتا تھا۔ یا طعن و تشنیع کا جذبہ کار فرما۔ یا پھر نثری مضامین میں کہیں کہیں پیروڈی کے انداز میں اشعار بل جاتے ہیں۔

تجسس کے تفریحی اشعار ملاحظہ فرمائیے جو سعدی کی کریمیا کی پیروڈی کہے جاسکتے ہیں:۔

میرے ساتی چاند کا چھینٹا پلا      کہ مہتمم اسیر گنبد ہوا  
مزا کر کرا ہو گیا دے چرس      نثاریم غیر از تو فریاد رس  
یہ ایونیوں کی مکر خم نہیں      ہند شاخ پر مہوہ سریر زمین

غرض اس قسم کے اشعار اودھ پنچ کے صفحات میں جا بجا ملتے ہیں۔

اودھ پنچ کے بعد پیروڈی کا ارتقاء ایک مدت تک کچھ رک سا گیا۔ اور پھر دورِ جدید میں دوبارہ شدت سے اس کی ضرورت محسوس ہوئی۔ اس دور میں جبکہ چاروں طرف جذباتیت کا سمندر ٹھاٹھیں مار رہا ہے، اور ہر شخص اپنے ہی جذبات کے دھارے میں بغیر سوچے سمجھے بہا چلا جا رہا ہے، ایسے جذباتی دور میں پیروڈی نگار کے لئے پیروڈی کو ایک حربہ کے طور پر استعمال کرنے کا موقع فراہم ہوا اور وہ جذباتیت کے شکار اذہان پر پیروڈی کے ذریعہ ہلکے ہلکے کچھ کے لگاتا ہے اور انہیں نامہواری کی ڈگر پر چلنے سے روکتا ہے۔ پیروڈی کے اس دور میں ہمیں کنہیا لال کپور، پردیسر عاشق محمد، سید محمد جعفری، مجید لاہوری اور فرقت کا کوردی کے نام بہت اہم نظر آتے ہیں۔ پیروڈی کے ضمن میں کنہیا لال کپور کا مضمون 'غالب جدید شعراء کی ایک مجلس میں' ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ کپور حالات کو نظر نگاہ میں اور نظم ان کا خاص میدان نہیں لیکن انھوں نے اپنے اس مضمون میں بعض ترقی پسند شاعروں کی آزاد نظموں کی.... پیروڈیاں کی ہیں۔ اور خاص طور پر ان کی نظم 'نگائی' ایک قابلِ قدر کارنامہ ہے۔ جو دراصل فیض کی شہسہ آفاق نظم تنہائی کی پیروڈی ہے۔

اس دور کے پیروڈی نگاروں کی فہرست میں کپور کے بعد دوسرا نام پردیسر محمد عاشق کا ہے۔ بقول ڈاکٹر ذبیحہ "ان کی صرف چند ایک تحریکیں منظر عام پر آئی ہیں۔ لیکن ان تحریکوں کا معیار اتنا بلند ہے کہ تحریف کے کسی جائزے میں بھی انہیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ صادق قوشی کی نظم 'سلمیٰ' کی پیروڈی 'کتا' اگرچہ کسی مشہور نظم کی پیروڈی نہیں تاہم اسے ہم نظر انداز اس لئے نہیں کر سکتے کہ اس میں پیروڈی کے جملہ لوازم اپنی پوری آب و تاب سے موجود ہیں۔ اس میں اصل نظم کی جذباتیت کا بڑی بیدردی سے مضحکہ اڑایا گیا ہے۔ 'ہمدردی' (اقبال)، اور 'ناگ بسا کا ناپ' (میراجی) پیمان کی پیروڈیاں بہت مشہور ہیں۔

تیسرا اور اہم نام سید محمد جعفری کا ہے، ان کی نظموں میں عموماً تفسیر اور پیروڈی کا حسین امتزاج ہوتا ہے۔ بھٹاؤنی فدا کی ہندوستان میں آمد پر لکھی گئی ایک پیروڈی میں ان کا یہ انداز بڑی خوبصورتی کے ساتھ موجود ہے۔ جس کے پس منظر میں اکبر الہ آبادی کی مشہور نظم 'آب و دور' ایک منفرد شان سے ابھرتی ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:۔

مشن نے دیا الغرض یہ بیاں      یہیں جیسے برسات میں ندیاں



اچھلتا ہوا اور اُبلتا ہوا      وہ سکھوں کو پاگل کچلتا ہوا  
گروپ اور مرکز بناتا ہوا      وہ شیرے میں کھی پھناتا ہوا  
مچاتا ہوا فرقہ دارا جنگ      افق کو بناتا ہوا لالہ رنگ  
گیا الغرض وہ جھاری گیا      تماشا دکھا کر مدار ی گیا

اسی طرح "وہیروں کی نماز" کو اقبال کی "شکوہ" کی پیروڈی کہہ سکتے ہیں، جعفری کو پیروڈی کے استعمال کا ایک خاص سلیقہ آتا ہے۔ ان دنوں بہت کم لکھنے لگے ہیں۔ لیکن ان کی موجودہ پیروڈیاں انہیں پیروڈی نگاروں کی صف میں ایک ممتاز جگہ دلانے کے لئے کافی ہیں۔

جو تصانیف نام تجید لاہوری کا ہے ان کے تعارف کے لئے صرف نمکدان کا حوالہ ہی کافی ہے۔ ان کے کلام میں تضامین اور پیروڈی ملی جلی ہوتی ہے۔ کھوکھلی معاشرت پر ضرب کاری لگانا ان کا مشغلہ ہے اور ملکی مسائل پر بھی وہ گہری نظر رکھتے ہیں۔ پیروڈی کے فن کو نہایت چابک دستی اور فنکارانہ صلاحیتوں کے ساتھ برتتے ہیں۔ نظیر آبادی کا آدمی نامہ، حنیف کے قومی ترانے اور نظم "میرا سلام لے جا" اور علامہ اقبال کی نظم "فرمانِ خدا" کی پیروڈیاں بہت مشہور ہیں۔ سدس کریمیا کی پیروڈی بھی ان کی شاہکار پیروڈی ہے۔

اس دور کے ایک اور اہم پیروڈی نگار فرقت کا کوردی ہیں۔ فرقت کے لئے "عادا" کا حوالہ دیا جاسکتا ہے جس میں انہوں نے دورِ جدید کے ترقی پسند شعراء کی نظموں کی پیروڈیاں کی ہیں۔ "ناراض" میں بھی ترقی پسندوں کی انتہا پسندی کا مضحکہ اُڑایا ہے۔ نثری پیروڈی میں غالب کے خطوط بہت مشہور پیروڈی ہے۔

دورِ حاضر کے ان پانچ پیروڈی کے علمبرداروں کے بعد پیروڈی نگاروں کا ایک سلسلہ سا شروع ہوتا ہے۔ وہابی کے کلام میں بھی پیروڈی ملتی ہیں۔ نظیر آبادی کے آدمی نامہ کی پیروڈی "پردِ فیروز نامہ" بہت مشہور ہے، ایک بند ملاحظہ فرمائیے۔

ڈی لٹ جے ملا ہے سودہ بھی ہے لکچر  
پی ایچ ڈی جو ہوا ہے سودہ بھی ہے لکچر  
پٹنہ کا جو پڑھا سودہ بھی ہے لکچر  
انگلینڈ جو گیا ہے سودہ بھی ہے لکچر

بے رنگ جو پھرا ہے سودہ بھی ہے لکچر

صادق موٹی کے یہاں موضوعات کی ایک وسیع دنیا ملتی ہے اور پیروڈی کا ایک خاص سلیقہ ان کے یہاں موجود ہے۔ ساحر لدھیانوی کی طویل نظم پرچھائیاں کی پیروڈی "خرسائیاں" ان کی شاہکار پیروڈی ہے فیض کی حمد کی پیروڈی "شنا لکھ کر" کا ہے۔ ساحر کی نظم فنکار کی پیروڈی کا ایک بند پیش خدمت ہے۔

میں نے جو گیت تیرے پیار کی خاطر لکھے

آج ان گیتوں کو ایک فلم میں دے آیا ہوں



ہجر کی راتوں کو جو گیت لکھے تھے میں نے  
ہاں وہی گیت وہی شاعری، وہی احساس  
ریڈیو سیلون بھی اب نشر کرے گا اُن کو  
تو نے جن گیتوں پر رکھی تھی محبت کی اساس

اس کے علاوہ "جاوید کے نام" کیا یہ سب باتیں سچ ہیں " اور "ایک بات" ان کی نمائندہ پیر و ڈیاں ہیں۔  
"قاضی غلام محمد کا مجموعہ کلام" حرف شیریں "ذمہ صرف طنزیہ و مزاحیہ ادب میں بلکہ پیر و ڈی کے خزانے میں ایک قیمتی اضافہ  
ہے۔ جذبی کی ایک مشہور نظم کی پیر و ڈی "موت" کا ایک بند ملاحظہ کیجئے۔

دماغ :  
اپنے چہرے پر نباتات اگالوں تو چلوں  
عطر کچھ مل لوں ذرا خود کو سجالوں تو چلوں  
مرغ بریانی وہی تو رہے کھالوں تو چلوں

اور پھولا ہوا یہ پیٹ چھپالوں تو چلوں

اقبال کی نظم "پیر و ڈی اور مرید ہندی" کی پیر و ڈی قاضی صاحب کی نمائندہ پیر و ڈی کہی جاسکتی ہے "چورنگ" کوئی نام نہ  
آمن کے کلام کا مجموعہ ہے، پنڈت ہری چند اختر مرحوم کے بعد آمن ہی وہ سنجیدہ شاعر ہیں جنہوں نے پیر و ڈی کے فن کی ادبی  
اہمیت کو محسوس کیا۔ ان کے اس مجموعہ میں "معذرت کے ساتھ" کے عنوان سے ڈیڑھ درجن کے قریب پیر و ڈیاں شامل  
ہیں۔ غالب کی روح سے معذرت کے ساتھ ان کی ایک پیر و ڈی کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

حریت وطن کا دور پھر پکڑو دھکڑے کیوں چاہے جہاں بھی بس گئے کوئی اٹھائے کیوں  
باعث ترک میکشی نہ رہ نہیں ہے مفلسی آپ نہ مجھ سے پوچھیے پتیا ہوں شب کو چائے کیوں

"کلام بے رگام" ابن بی سین ناشاد کے کلام کا مجموعہ ہے۔ اس میں پیر و ڈی کے اچھے نمونے دستیاب ہوتے ہیں۔ دلاور  
نگار نے بھی اردو میں پیر و ڈی کو ایک صنف کے طور پر منوانے میں کافی اہم حصہ لیا ہے، جذبی کی نظم "موت" شکیل بدایونی کی نظم  
"تازہ خبر" اور اقبال کی "شکوہ" اور حمد "بچوں کی دعا" وغیرہ ان کی مشہور پیر و ڈیاں ہیں۔ ذرا کسی شاعر سے میں جانے کے  
لئے ٹک دست کرتے شاعر کا تصور کیجئے اور اس کا یہ رخ دیکھئے۔

طرح کچھ یوں ہے کہ گل آئے ہیں بل آئے ہیں  
سوچئے کوئی ٹیک ہے کہ غزل آئے ہیں  
طرح ہیں تیر کے کچھ شعبہ نکل آئے ہیں

اب ذرا ان کو توار دے بچالوں تو چلوں

ابھی چلتا ہوں ذرا موڈ میں آلوں تو چلوں

پیر و ڈی کا جائزہ اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جب تک کہ ہم راجہ مہدی علی خاں مرحوم کی خدمات کا اعتراف نہ کریں



مرحوم نے بھی کافی اچھی پیر وڈیاں لکھی ہیں۔ غالب کی اکثر غزلوں کی پیر وڈیاں کافی مقبول ہیں۔ چند اشعار پیش کرنے پر ہی اکتفا کرتا ہوں۔

دیکھ مر جائیں گے ہم آتنا چڑھا دامت مانگ  
وہ گدا جس کو نہ ہو خوئے سوال اچھا ہے  
تیرے آتے ہی جو پک جاتا ہے گھر میں کھانا  
تو سمجھتی ہے کہ نادار کا حال اچھا ہے  
رشتہ کرنے میں نہ اب دیر لگا اے ظالم  
اک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے

(غالب کے گھر کے سامنے رشتہ کی بات چیت)

کبھی تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں  
کبھی تیری چپل کو ہم دیکھتے ہیں  
بھلا کیسے لیں گے وہ چپل کی قیمت  
جو تیری طرف دم بدم دیکھتے ہیں  
یہ ہندی رچا پاؤں چپل میں کھرے  
فدا آج اے چو کے ہم دیکھتے ہیں  
بنا کر چاروں کا ہم عیس غالب  
تماشا اے اہل کرم دیکھتے ہیں

(غالب بانا شو کمپنی میں سیلزمین)

”دستک نیم شب“ غالب ایک رستوران میں ایک اینگلو انڈین حیدر کے ساتھ ملے بھی ان کی مشہور پیر وڈیاں ہیں۔

شوکت تھانوی مرحوم، ظریف لکھنوی، ظریف جلیپوری، چراغ حسن حسرت (سندباد جہازی)، علامہ حسین میر کا شمیری، خضر تیمی، شفیق الرحمن نے بھی بہت کامیاب پیر وڈیاں لکھی ہیں۔

نثری پیر وڈیز مقابلتا ہمارے ادب میں کم ہیں لیکن اگر مناسب توجہ دی گئی تو خاطر خواہ اضافہ ہو سکتا ہے۔ کنبہیا لال کپور، شفیق الرحمن، پطرس، علامہ موزی، میر ولی اللہ، چراغ حسن حسرت، طفول فرغان، خضر تیمی، کرشن چندر، حیات اللہ انصاری اور ناکارہ حیدر آبادی کے نام اردو نثری پیر وڈیز کے سلسلہ میں فراموش نہیں کئے جاسکتے۔ چند سال قبل اخباروں میں پلانی روایات کی پیر وڈیاں کی جاتی تھیں۔ پلانی مشروب نئی بوتل ”ماہی کے قلم سے ملاحظہ فرمائیے، جو اپنے اختصار کے ساتھ پیر وڈی کے جملہ لوازم لے کر جلوہ گر ہوتی ہے“ اس میں پلانی روایت کی پیر وڈی کس خوبصورتی سے کی ہے ملاحظہ فرمائیے :-

پلانی روایت

کہتے ہیں ایک لڑکی نے اپنی ماں سے پوچھا  
”ماں اگر میری شادی ہو گئی تو مجھے ڈیڈی جیسا شوہر ملے گا؟“  
ماں نے پیار سے کہا ”ہاں میری بچی“  
لڑکی نے اب دوسرا سوال کیا

”اگر میں نے شادی نہیں کی تو کیا میں ایک بوڑھی کنواری رہوں گی۔ بالکل خالہ صاحبہ کی طرح“

ماں نے اسی پیار سے کہا ”ہاں میری بچی“  
لڑکی بڑی گھبرائی اور بالوہی کے ساتھ گردن ہلاتے ہلاتے کہنے لگی۔  
”ماں ہم عورتوں کے لئے اس دنیا میں زندگی بتانا کتنا مشکل ہے۔“



پیروڈی کا جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ اس صنف کے مقصد کے تعین میں خاصا اختلاف موجود ہے۔ دو گروہ ہمارے سامنے آتے ہیں، ایک کے خیال میں پیروڈی کو صرف تعمیری اور اصلاحی ہونا چاہیے۔ وہ کہتے ہیں کہ معاشرے اور نثر و ادب میں پوشیدہ تعارض اور بے اعتدالیوں اور ناہمواریوں کو ہدف طنز بنانا پیروڈی کا کام ہے۔ اور اسی طرح پیروڈی کے ذریعہ ادب میں داخل ہوتے ہوئے تباہ کن رجحانات اور مضامین کی روک تھام کی جاسکتی ہے۔ دوسرا گروہ اس سے مخالفت اٹھاتا ہے۔ وہ پیروڈی کو محض تفسیر اور تفریح کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ اور اس میں کسی اصلاحی پہلو کے دخل کو ضروری نہیں سمجھتا۔ جب ہم ان دو گروہوں کو آپس میں سرسری طور پر دیکھتے ہیں۔ تو ہمیں ڈاکٹر داؤد رحیم کی یہ رائے بڑی وزنی معلوم ہوتی ہے کہ ان دونوں گروہوں کا ایک طرح کا سمجھوتہ کر لینا چاہیے۔ ..... وہ یوں کہ گروہ اول اصلاحی تنقید کی شرط چھوڑ دے اور گروہ ثانی تفریح محض کی سلسلہ بچھاڑے۔ پیروڈی کی ترقی کے لئے مناسب ہے۔ اصلاحی تنقید ہی اگر پیروڈی کا جز ہو جائے تو پھر اس میں وہ دھچپی باقی نہیں رہے گی۔ جو پیروڈی کا طرہ امتیاز ہے اور اگر تفریح اور صرف تفریح ہی اس کا مقصد ہو تو اس کی اقامت خطرہ میں پڑ جائے گی اور نئے پیروڈی میں اصلاح کا مقصد پوشیدہ ہونا چاہیے اور اس کی بنیادیں تفریح پر استوار ہونی چاہئیں۔

ضرورت اس بات کی ہے کہ ہمارے سنجیدہ ادیب حسب ضرورت مزاح کو پیروڈی کی شکل میں پیش کیا کریں۔ یہ تو ابتداء ہے اور یہ آغاز بھی کم امید افزا نہیں۔ کنہیا لال کپور، شفیق الرحمن، فرقت، کرشن چندر اور احمد جمال پاشا سے نثری پیروڈیوں کی تخلیق کے سلسلہ میں بہت سی امیدیں وابستہ ہیں۔

ادبی نظریات کے مکرر پہلوؤں کو پیروڈی کے ذریعہ اُبھارا جائے تاکہ آج ادب میں داخل ہوتے ہوئے ناہمواری، شدید پسندی اور بے اعتدالی کے تیز دھارے کا رخ بدل جائے اور ادبی نظریات ان محیوب سے پاک ہیں۔ ان تاریخی واقعات کو پیروڈی کے احاطہ میں لایا جائے، جن کی غیر صحتمندی ایک متعدی مرض کی طرح آج کے عام اذہان میں داخل ہوتی جا رہی ہے۔ درنہ در ہے ایک زمانہ ایسا آئے گا کہ ذہن بعض ٹھوس حقیقتوں سے منکر ہو جائے گا۔ آج کے محققین کے اذہان نئی چیزوں کی تلاش میں اس درجہ سرگرداں ہیں کہ ٹھوس حقیقتوں کو چکنا چور کر کے ان پر خیالی اصنام کی تعمیریں انہیں ایک خاص طرح کا لطف آتا ہے۔ اگر تحقیق کے اس غلط رویہ کا سدباب نہ کیا گیا تو اصول اور حقائق خواب و خیال بن جائیں گے، اس سیلاب کو روکنے کے لئے پیروڈی کا فن نہایت خوبی سے استعمال کیا جاسکتا ہے۔

کئی صاحبِ مدد انشاء پر داز طنز و مزاح نگار اور بڑے بڑے شعراء وقت ادب کے سربراہ ہیں اپنے قیمتی تحائف فکر دیتے آئے ہیں۔ اگر ان سب کی نظر اس غریب الوطن صنعت پر بھی پڑ جائے تو ہمارے ادب کے سربراہ میں خاطر خواہ اضافہ ہو گا۔



لے خارجی اور اردو میں پیروڈی کا تصور از ڈاکٹر داؤد رحیم

(ادبی دیباچہ)



بونس  
بونس  
بونس  
بونس  
بونس  
بونس  
بونس  
بونس

۲۲ روپے :- ہول لائف

۱۸ روپے :- انڈاؤمنٹ

الاکو کے ڈائریکٹران ہر ایک ہزار روپے ایشورنس کی رقم کی ۶۱۹۶۲-۶۱۹۶۵ اور ۶۱۹۶۶ کی منافع کے ساتھ پالیسیوں پر متذکرہ بالا شرح پر بونس کا بسمرت اعلان کرتے ہیں۔  
نیز اسی شرح پر انیٹرم بونس دیا جائے گا۔  
پالیسی ہولڈرز کو بونس سرٹیفکیٹ کمپنی کا عام اجلاس منعقد ہونے کے بعد ارسال

ا	ل	ا	ک	و
---	---	---	---	---

ایڈیل لائف ایشورنس کمپنی لمیٹڈ  
آپ کے مستقبل کے دوست



نگارِ پاکستان - سالنامہ ۱۹۶۳ء

# نیازِ منبر

جس میں تقریباً پاک و ہند کے سارے ممتاز اہل قلم اور اکابر ادب نے حصہ لیا ہے۔  
اس میں نیازِ فنیوری کی شخصیت اور فن کے پہلوؤں مثلاً ان کی افسانہ نگاری، تنقید، اسلوبِ نگارش،  
انشا پردازسی، مکتوب نگاری، دینی رجحانات، صحافتی رنگ، شاعری اور ادارتی زندگی،  
ان کے افکار و عقائد اور دوسرے پہلوؤں پر سیر حاصل بحث کر کے ان کے علمی  
و ادبی مرتبے کا تعین کیا گیا ہے۔ گویا یہ نمبر حضرت نیاز کی شخصیت اور فن کا  
ایسا مرقع ہے جو اس سلسلے میں ایک مستند دستاویز اور اُردو صحافت  
میں گرانقدر اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔

قیمت ۱۔ آٹھ روپے

مکمل دو جلد

نگارِ پاکستان - ۳۳ گارڈن مارکیٹ کراچی



سالنامہ ۱۹۶۴ء

# تذکروں کا تذکرہ نمبر

- جس نے اردو زبان و ادب کی تاریخ میں پہلی بار انکشاف کیا ہے کہ تذکرہ نگاری کا فن کیا ہے ؟
- اس کی امتیازی روایات و خصوصیات کیا رہی ہیں ؟
- تذکرہ نگاری کا رواج کب اور کن حالات میں ہوا ؟
- اردو فارسی میں آج تک کتنے تذکرے لکھے گئے ہیں ؟
- ان تذکروں اور ان کے مصنفین کی کیا نوعیت ہے ؟
- ان میں کتنے اور کن کن شاعروں کا ذکر آیا ہے ؟
- ان سے کسی خاص عہد کی ادبی و سماجی فضا کو سمجھنے میں کیا مدد ملتی ہے ۔
- ان تذکروں میں اردو فارسی زبان و ادب کا کتابش بہا خزانہ محفوظ ہے

قیمت :- چار روپے

نگار پاکستان - ۳۳ گارڈن مارکیٹ

کراچی ۷



نگار پاکستان کا سالنامہ ۱۹۶۵ء

# جدید شاعری نمبر

جس میں جدید شاعری کے آغاز، ارتقاء، اسلوب، فن اور موضوعات کے پرچلو پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے اور اس انداز سے کہ یہ بحث آپ کو حالی و اقبال سے لے کر دور حاضر تک کی شعری تخلیقات و تحریکات کے مطالعہ سے بے نیاز کر دے گی۔

## اس کے چند عنوانات

جدید شاعری کے اولین محرکات - جدید شاعری کی ارتقائی منزلیں - جدید شاعری کی داخلی و خارجی خصوصیات - جدید شاعری اور اس کے اصناف - جدید شاعری میں ابہام و اشاریت کا مسئلہ - جدید شاعری میں کلاسیکل عناصر - جدید شاعری کی تحریکات - جدید شاعری کی مقبولیت و عدم مقبولیت کے اسباب - نظم آزاد - نظم معرئی - سائنٹ اور جدید غزل کی خصوصیات - جدید شاعری کے نمایاں موضوعات و رجحانات - جدید شاعری کا سرمایہ اور اس کی ادبی قدر و قیمت وغیرہ - اردو کے تقریباً سارے ممتاز اہل قلم نے اس نمبر میں حصہ لیا ہے

قیمت - چار روپے

نگار پاکستان - ۳۳ گارڈن مارکیٹ - کراچی ۳